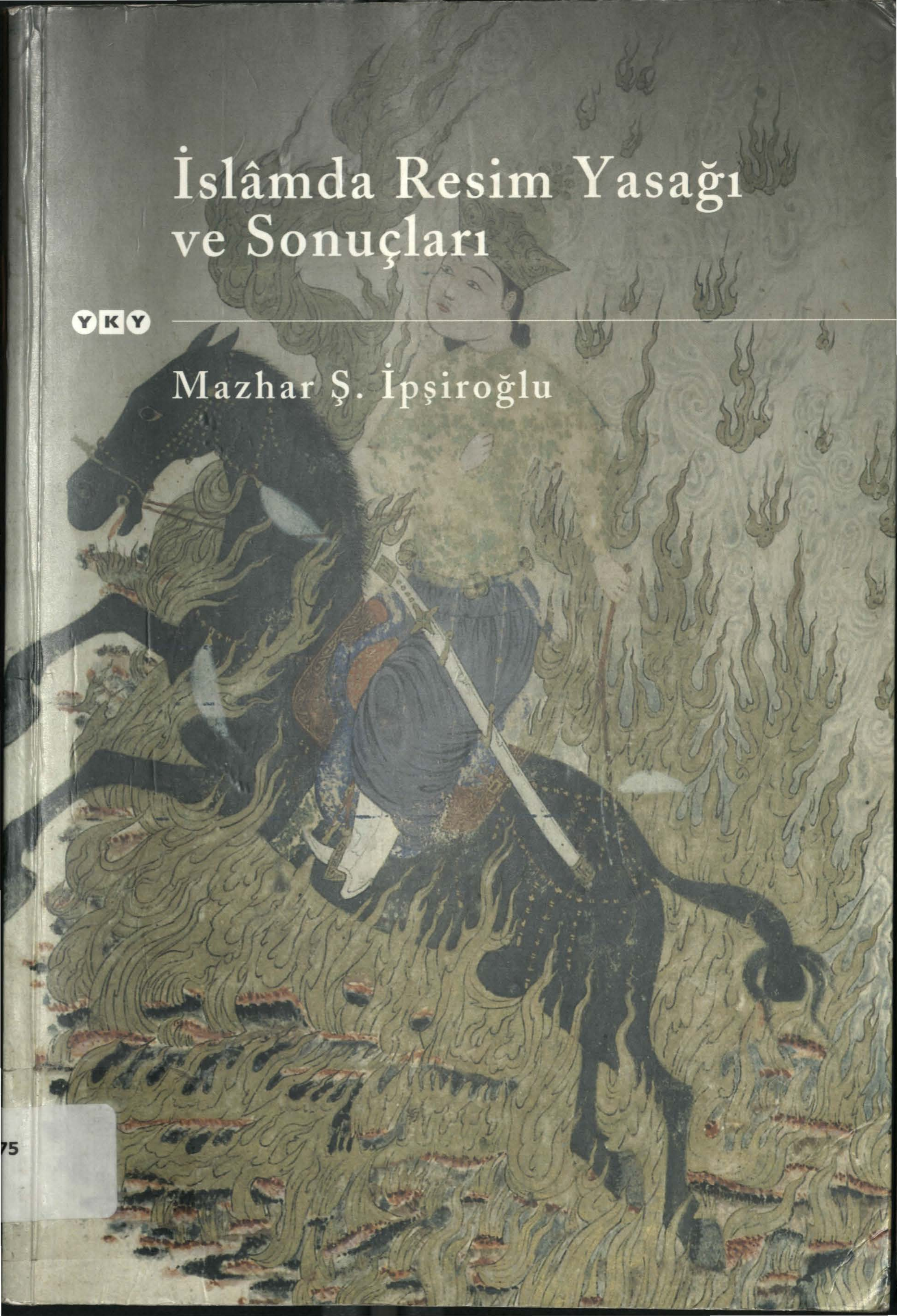
# İslâmda Resim Yasağı ve Sonuçları

YKY

Mazhar Ş. İpşiroğlu



# İSLÂMDA RESİM YASAĞI VE SONUÇLARI

**Mazhar Şevket İpşiroğlu** 1908'de İstanbul'da doğdu. Küçük yaşta gösterdiği resim yeteneği nedeniyle, liseyi bitirinceye kadar Namık İsmail'in atölyesine devam etti. Almanya'ya giderek bir yıl Düsseldorf Akademisi Resim Bölümü'nde öğrenim gördükten sonra, 1929'da oradan ayrılarak Bonn, Hamburg ve Berlin üniversitelerinde felsefe ve sanat tarihi okudu. 1933'te Tübingen Üniversitesi'nde *Hegels Aesthetik in Ihrem historischen Zusammenhang* (Tarihsel Bağlamı İçinde Hegel'in Estetiği) adlı teziyle felsefe doktoru oldu. 1934'te Türkiye'ye dönerek İÜ Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümü öğretim üyeliğine atanan İpşiroğlu, bir önceki yıl gerçekleştirilmiş olan üniversite reformunun yaşama geçirilmesinde yoğun emek verdi. 1939'da *Martin Heidegger ve Max Scheler'de İnsan* konulu teziyle doçent, 1943'te profesör unvanını aldı. 1930'ların sonuna doğru çalışmalarında daha çok sanat tarihine yer veren İpşiroğlu, fakültede Sanat Tarihi Bölümü'nün kurulması üzerine buraya geçti ve 1949'da bölüm başkanı oldu. 1956'da sanat tarihçisi Sabahattin Eyuboğlu'yla birlikte İÜ Film Merkezi'ni kurdu ve Anadolu uygarlıklarını geniş çevrelere tanıtmak ve benimsetmek amacıyla birçok film çekilmesini sağladı. Araştırmalarının yanı sıra yönetim görevleri de üstlenen İpşiroğlu, 1948-49 ve 1958-59'da iki kez dekanlık yaptı. 1960'ta ordinaryüs profesörlüğe yükseldi. 1961'de "İslâm Sanatı" dersleri vermek üzere Tübingen Üniversitesi'ne gitti, 1965'te İÜ'deki görevine döndü ve 1977'de de emekliye ayrıldı. 1985'te İstanbul'da öldü. Türkiye'de sanat tarihinin bir bilim dalı olarak yerleşmesinde çok önemli katkıları olan, Batı Hıristiyan sanatı ve İslâm sanatı üzerine çok sayıda bilimsel yazısı yayınlanan İpşiroğlu'nun başlıca kitapları şunlardır: *Rönesans Sanatı*, 1942; *Avrupa Sanatı ve Problemleri*, 1946; *Avrupa Sanatında Gerçek Duygusu*, S. Eyuboğlu ile, 1954; *Das Bild im Islam*, 1971, *İslamda Resim Yasağı ve Sonuçları*, 1973; *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*, N. İpşiroğlu ile, 1977; *Sanatta Devrim*, N. İpşiroğlu ile, 1979; *Meisterwerke aus dem Topkapı*, (Topkapı Sarayı'ndaki Başyapıtlar) 1980; *Wind der Steppe*, *Bozkır Rüzgârı* 1984; *Siyah Kalem*, 1985; *Ahtamar Kilisesi: Işıkla Canlanan Duvarlar*, 2003.

*Mazhar Şevket İpşiroğlu'nun*
*YKY'deki öteki kitapları:*

Ahtamar Kilisesi - Işıkla Canlanan Duvarlar *(2003)*

Bozkır Rüzgârı: Siyah Kalem *(2004)*

MAZHAR Ş. İPŞİROĞLU

# İSLÂMDA RESİM YASAĞI VE SONUÇLARI



YKY
İSTANBUL

Yapı Kredi Yayınları - 2204
Sanat - 121

İslâmda Resim Yasağı ve Sonuçları / Mazhar Ş. İpşiroğlu

Kitap Editörü: A. Sait Aykut
Düzelti: Mahmure İleri

Kapak Tasarımı: Nahide Dikel

Baskı: Cem Turan Ofset
Litros Yolu 2. Matbaacılar Sitesi C-Blok 2B C1 Topkapı/İstanbul Tel.: (0212) 567 04 79

1. Baskı: Das Bild in Islam, Anton Schroll and Co., Viyana, 1971
2. Baskı: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1973
YKY'de 1. Baskı: İstanbul, Haziran, 2005
ISBN 975-08-0955-6



Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
Yapı Kredi Kültür Merkezi
İstiklal Caddesi No. 285 Beyoğlu 34433 İstanbul
Telefon: (0 212) 252 47 00 (pbx) Faks: (0 212) 293 07 23
http://www.yapikrediyayinlari.com
e-posta: ykkultur@ykykultur.com.tr
İnternet satış adresi: http://yky.estore.com.tr
www.teleweb.com.tr

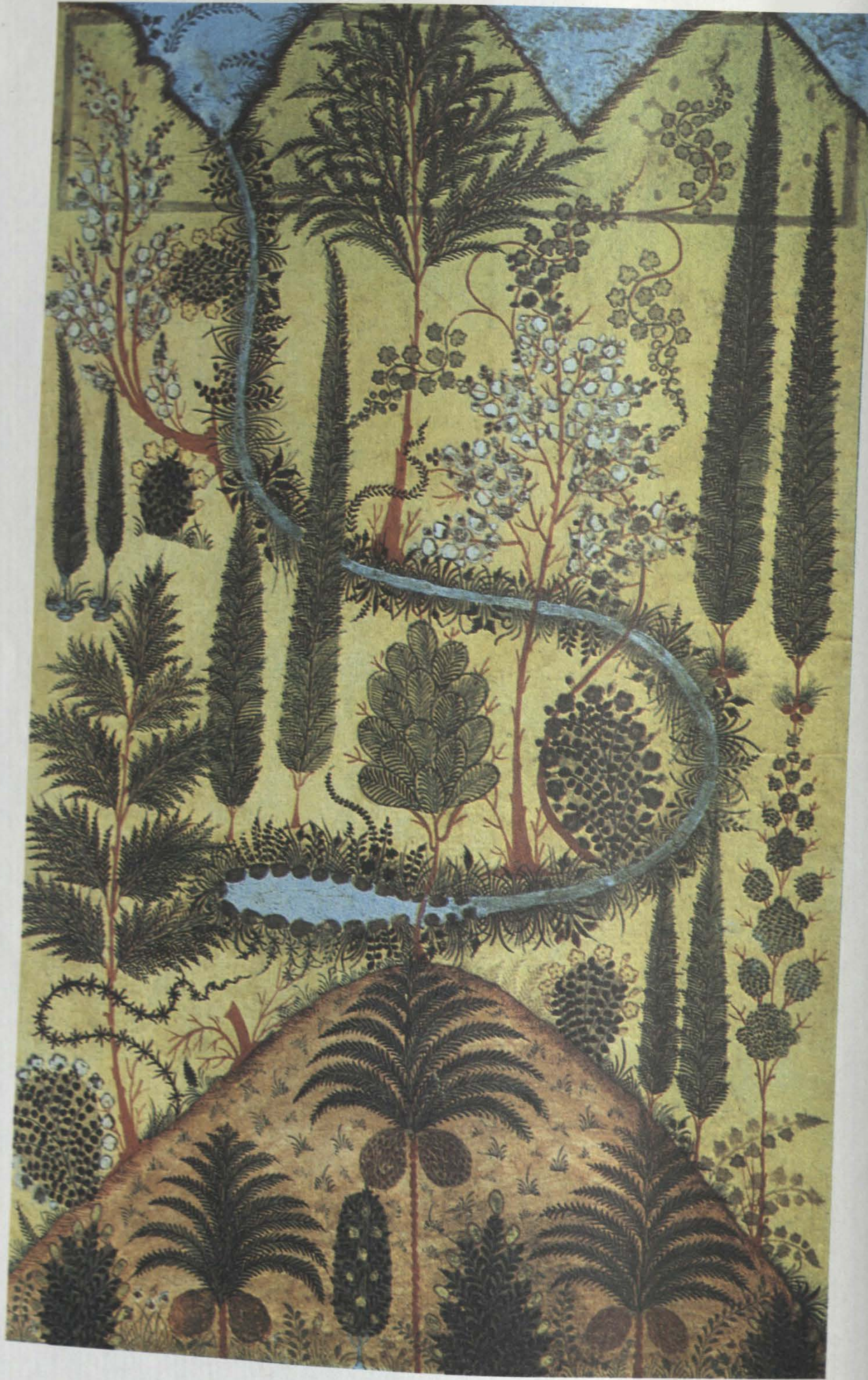
*Topkapı Müzesi Kitaplı ... niversitesi Kütüphanesi,*
*Türk-İslâm Eserleri Mü ... leri için teşekkür ederiz.*




*Nazan İpşiroğlu'na*

Gökkubbenin, senin gözlerinle gördüğün, aklınla kavradığın gibi olduğunu sana kim söyledi?
Gördüklerin sadece bir resim, bir benzetme (misâl) dir...
Her şey, toz parçasından güneşe kadar, tek bir şeyle (ışıkla) hep var olur.
Her iki dünya da ışık deryasına gömülmüş – dış görünüş sadece bir aldatmacadır.

Attâr, *Esrârnâme* 8/1



# İçindekiler

# Giriş

İslâm sanatını oluşturan güçler nelerdir, bu sanat nasıl bir hayat davranışının ifadesidir ve sanat tarihine katkısı ne olmuştur? Bu kitapta İslâm minyatür sanatı çerçevesi içinde kalarak bu soruları cevaplandırmaya çalışacağız; fakat İslâm sanatının diğer alanlarında çalışanların da, bu araştırmada yararlanabilecekleri bazı ipuçları bulacaklarını umuyoruz.

İslâm dini resim yapmayı yasaklar. Gerçi *Kur'an*'da tasviri, *Tevrat*'ta olduğu gibi açıkça yasaklayan bir buyrukla karşılaşmıyoruz. *Kur'an*'ın bu konuyla ilgili ayetlerinde, sadece Cahiliye devrinin gelenek ve göreneklerine, bunların arasında da puta tapmaya değinilmektedir (Sure 4, 116; Sure 5, 92; Sure 39, 17). Fakat İslâmlığın doğduğu tarihlerde resim puttu ve put anlamına gelmeyecek bir resim yoktu. Bu nedenle *Kur'an*'da putlar için söylenilenler, resim için de geçerli sayılmış ve sonradan *Hadis*'te, canlı varlıkların resimlerini yapanlardan *Kıyamet Günü* hesap sorulacağı ve bunların cezalanacağı açıklanmıştır (*Buhârî*, Libâs 89, 2).

Canlı varlıkların resmi yasaklanmakla, İslâm dünyasında tabiatçılık yolu resme kapanmış oluyordu. Gerçi "ruh"u olmayan varlıkların (hareketsiz olan bitkiler bunlar arasına giriyordu) tasvirinde bir sakınca görülmüyordu. Fakat bunlar soyut nakış olarak resme girebiliyorlardı. *Kur'an* dilinde yaratma (berea) ve biçim verme (savvara) aynı anlama geldiği için, yaratılan varlıkların benzerini tasvir, Allah'ı taklit sayılıyor ve benzetmecilik yoluna gidilmiyordu (Buhârî, Libâs 90, 2).

İslâm düşüncesinin Platon'un idealar teorisi ve Plotinos'un panteist ışık metafiziğiyle karşılaşması, resim yasağıyla çelişkiye düşmeyen bir tasvirciliğin gelişebileceği bir ortam sağlıyor. Aydın çevrelerde ve özellikle İslâm mistiklerinde bu öğretilerin büyük etkileri oluyor. Platon'a göre bu dünya bir görüntü dünyasıdır ve duyularla algılanan nesneler birer gölgedir. Fakat bu dünya, gölge de olsa ideaların yansımalarıdır ve onlardan pay alır. Platon'un idealar öğretisi sonradan değişik şekiller alıyor. Plotinos felsefesinde bu dünya, tek olan tanrısal varlığın dışarıya yansıyan ışınlarıdır (emanatio); İslâm tasavvuf felsefesinde ise "tanrısal görüntü"dür. Dünyanın tanrısal bir görüntü olarak tanımlan-

ması, duyular dünyasına kapalı kalan tasvirciliğin, idealar ve içgörüler dünyasına açılmasını sağlıyor, böylece İslâm dininin temelleri üzerinde tasvir yasağıyla çelişkiye düşmeyen bir "kavram ressamlığı" doğuyordu.

Bu kavram ressamlığı, Hıristiyan resim sanatından çok başka, hattâ ona karşıt bir görüşten doğuyor. Hıristiyanlara göre Tanrı, insanlara olan sevgisinden Mesih'in suretine girerek yeryüzüne iner, insanlar arasında yaşar ve çarmıhta can verir. En soyut düşünceyi en somut gerçekle uzlaştıran bu Tanrı anlayışı sanatçıya en yüksek olanı elle tutulur, gözle görülür hale sokma olanağını sağlıyor ve Hıristiyan sanatı bu yolda adım adım ilerliyor. Tanrı, İslâm inancına göre suret almaz. Manevî varlığı "Tanrısal Söz"de (Tanrı Buyruğu) belirir. Bu yüzden İslâm sanatçısına yüksek değerlerin somutlaştırılması yolu kapalıdır. Tam aksine o, madde dünyasından sıyrılma çabası içinde bu dünyayı tanrısal bir görüntü olarak vermeye çalışır. İslâm sanatçısının yolu soyutlama yoludur, gerçeği gerçek olarak tanımlayan ne varsa resimlerinde ortadan kalkar; gölge-ışık, perspektif gibi, nesnelere relief kazandıran ve onları mekânda göstermek için uygulanan tüm anlatım araçları silinir; sadece renkler ve şemalar kalır. Resim burada nakış ve sembol oluyor, bir yandan bu dünyanın gölge ve görüntü (zıll ü hayal) olduğuna işaret ediyor, öte yandan değişmeyen "Hakikat"i, Allah'ı bize düşündürüyor.

İslâmlığın ilk yüzyıllarında resim yasağı henüz yürürlüğe girmez. İslâm İmparatorluğu'nun kuruluş yıllarında fethedilen yeni ülkelerde, yüzyıllar boyunca kökleşmiş resim gelenekleriyle karşılaşılmıştı. Emevî halifeleri, bu gelenekleri ortadan kaldırmaktansa, yeni dinin ününü ve gücünü dört yana duyurmak için bunlardan yararlanma yoluna gidiyorlar. Bu devirde yaptırılan camilerde, natüralist bir anlayışla uygulanan duvar dekorasyonları yer alıyor; av köşklerinin ve hamamların duvarlarında insan figürlerine, hattâ çıplak kadın resimlerine bile rastlıyoruz (Kusayr Amra). İslâmlık öncesi Geç-Helenistik ve Sasanî sanat geleneklerinin etkisi altında yapılmış olan bu resimlerde İslâm düşüncesine bağlanabilecek hiç bir özellik görülmüyor.

İslâm resmi diyebileceğimiz bir tasvircilik, ancak Geç-Abbasîler devrinde, Bağdat Okulu diye tanımlanan eserlerde ortaya çıkıyor (Resim 1-21). Emevîler devrinde yapı süslemesi olarak uygulanan resim, bu devirde kitap resmi oluyor. Yapı sanatıyla ilişkisinin kesilmesi, şüphesiz resim sanatı için bir kayıptı. Fakat IX. yüzyılda hadis ve fıkıh bilginlerinin yorumlarıyla resim yasağı kesinleştikten sonra, İslâm dininin yerleştiği topraklarda resim sanatının yapı dekorasyonu olarak gelişebileceği düşünülemezdi. İslâm inancına göre hakikat "Söz"de belirmişti. Bu yüzden söz sanatının İslâm dünyasında yeri büyüktü ve bu dönemde Arap ve Fars dillerinde yazılan zengin bir edebiyat gelişmişti. Resim sanatı, kitaba girmekle gelişebileceği yeni bir hayat alanı buluyor ve bu tarihe kadar ilişki kuramadığı İslâm düşüncesine açılıyordu. Sanatçılar başlangıçta ürkek davranıyorlar; Harirî'nin *"Makamât"*ı ve *"Kelile ve Dimne"* gibi halk arasında sevilen ve tutulan birkaç eseri resimlendirmekle yetiniyorlar. Fakat böyle

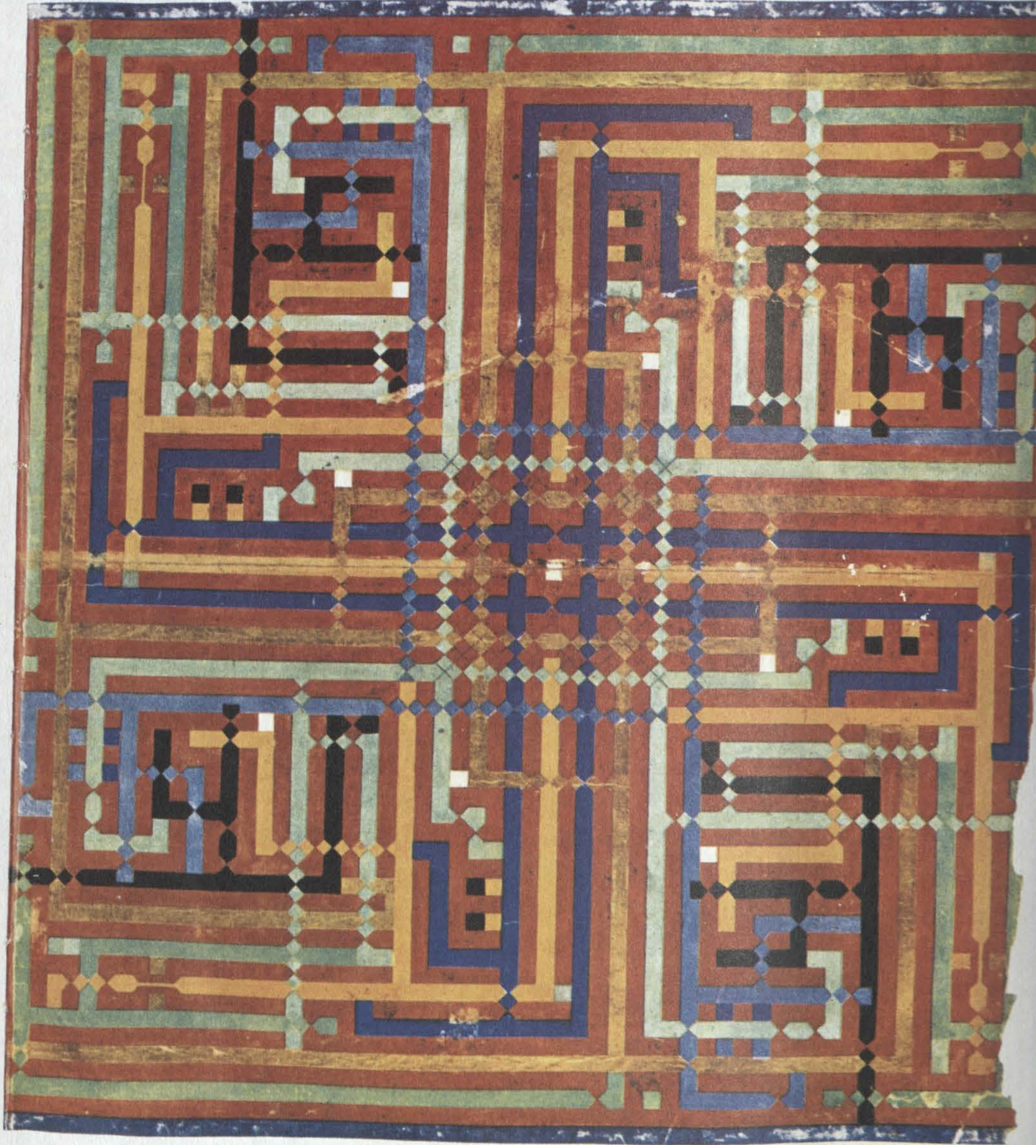


de olsa, resim sanatı bu yoldan İslâm düşüncesinin yaratıcı güçleriyle bir bağlantı kurabiliyor ve İslâm sanatına mal edebileceğimiz, tabiattan uzak, soyut bir resim türü ortaya çıkıyor. Gerçi resimlendirilen bu yazmaların konuları çok kere günlük hayattan alınmaydı. Bağdat Okulu sanatçılarının işledikleri konulara bakılacak olursa, bunlara büyük realistler denilmesi gerekir. Fakat realist değillerdi. Çünkü dünyaya dinî bir açıdan bakıyor, onda "tanrısal görüntü"yü görüyor ve dünya gerçeğini –Karagözcünün hayal perdesinde olduğu gibi– soyut, renkli şemalar halinde derinliği olmayan bir düzeye geçiriyorlardı.

Moğolların Yakın Doğu'yu ele geçirmeleriyle İslâm kültür tarihinde yeni bir dönem açılıyor. 1258 yılında Bağdat düştükten sonra İslâm İmparatorluğu tarihten silinerek Cengiz Han'ın kurduğu Büyük Moğol İmparatorluğu'na bağlanıyor. İslâm sanatı bu dönemde önemli bir sarsıntı geçirir. Büyük kültür merkezleri savaşta yakılıp yıkılmış, sanatçılar memleketlerinden kaçmışlar, kaçamayanlar da yeni efendilerin kulluğunda Müslümanlarca yadırganan yabancı bir zevke uymak zorunda kalmışlardı. Bağdat Okulu'yla başlayan İslâm resim geleneği bu dönemde artık ortadan kalkıyor ve kültür hayatının ağırlığı İran'a kayıyor. Tebriz, Şiraz gibi büyük kültür merkezlerinde ikonografisiyle İran edebiyatına, üslûbuyla Orta Asya ve Uzak Doğu resim geleneklerine bağlanan yeni bir resim sanatı gelişmeye başlıyor. Bu alanda atılan ilk adım İran'ın ulusal destanı olan Şahnâme'nin resimlendirilmesi oluyor (Resim 22-34). Bunun ardından *Câmiu't-Tevârîh* ve *Miraçnâme* resimleri geliyor (Resim 35-39). Böylece epik resmin yanında dinî ve tarihî resim türleri ortaya çıkıyor ve bu gelişme XIV. yüzyılın ortalarında yapılan manzara resimleriyle doruğuna varıyor (Resim 40-42).

Resim sanatının bu gelişmesinde İslâm düşüncesinin payı pek azdı. XIV. yüzyıl başlarında Ahmed Musa'nın yaptığı Miraç resimleri, ikonografi bakımından İslâmlığa bağlanabilecek olan tek eser olarak kalır (Resim 38-39). Fakat form dilinde İslâm özelliği görülmez, bunlar "Moğol üslûbu"nda yapılmışlardır. Moğollar 1300 yıllarında İslâm dinini kabul etmişlerdi ama, İslâmlık öncesi inanç ve geleneklerinden kurtulamamışlardı. Bu dönemin eserlerine damgasını vuran Moğol üslûbu, Orta Asya'nın Geç-Antik resim geleneğine dayanıyor ve Müslümanlara yabancı gelen, toprağa bağlı, gerçekçi bir davranıştan doğuyordu (Resim 72-78). İslâm sanatının öte dünya inancıyla yoğrulan soyut form dili, Moğollar devrinde geriye itiliyor ve İslâm sanatında Geç-Abbasîler devrinde gelişmeye başlayan resim geleneği kesintiye uğruyor.

Bu geleneğin yeniden canlanması için, Moğollar devrinin sona ermesi gerekiyordu. Fakat bu devir iz bırakmadan geçmemişti. Bu ara İslâm sanatçıları Doğu'nun büyük resim geleneklerini yakından tanıma olanağını buluyorlar ve İslâm düşüncesi sanat hayatında, 150 yıl süren bir duraklamadan sonra tazelenmiş ve zenginleşmiş olarak ortaya çıkıyor. Artık Bağdat okulu üslûbuna geri dönülmüyordu; Moğollar devrinin mirası yeni bir anlayışla işleniyor ve İslâm kültürüne mal edilmeye çalışılıyordu. Geç-Abbasîler devrinde halkın hoşlandığı



Kûfi Yazı (480 x 500 mm). Saray Albümü, Yaklaşık olarak 1500.
İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 2152, s. 9b.

birkaç eseri resimlendirmekle yetinen sanatçılar, Moğollar zamanında büyük edebî eserleri, hattâ dinî metinleri resimlendirmişlerdi. Resim sanatının anlatım gücünün söz sanatlarından hiç de geri kalmadığını İslâm sanatçıları artık öğrenmişlerdi ve Nizâmî'nin *Hamse*'sini ele almakla bu yolda bir adım daha ilerliyor, resim sanatına yeni konular kazandırıyorlardı (Resim 87-89). Nizâmî *Hamse*'sinin ancak XIV. yüzyıl sonlarında sanatçıların ilgisini uyandırabilmesi bir tesadüf değildi (Kitabın baş resmi ve resim 79-81). Kitap ressamlığı Moğollar devrinde İran'ın ulusal destanıyla yeni bir döneme girmişti; kültür hayatında İslâm düşüncesinin ağır bastığı bu dönem de büyük bir İslâm şairinin eseri ile açılıyor.

*Hamse* minyatürleriyle İslâm resim sanatı, İran'da erişebileceği en yüksek noktaya varmış bulunuyordu. Fakat buraya varabilmek için yaratıcı güçler sanat alanında bütün olanaklarını kullanmışlardı ve bundan sonra İslâm kitap ressamlığında bir duraklama devri başlayacaktı. Bunu gösteren ilk belirtiler daha XV. yüzyılın içinde görülüyor; İran minyatürleri bu dönemde yeni konulara kapanıyor ve sanatçılar hayallerinde kurdukları cennet bahçelerinde dolaşan "servi boylu", "âhû gözlü" güzellerin tasvirlerini tekrarlamaya başlıyorlar. Dinî bir inancın ifadesi olan, dünya hayatının boşluğunu ve onun metafizik anlamını belirtmeyi öngören İslâm sanatının soyut form dili (Kitabın baş resmi ve resim 79), Safavîler devrinde bir renk ve şekil oyununa, bir tür süslemeciliğe dökülüyor (Resim 93 - 96). İslâm sanatı artık "tanrısal görüntü"nün ardından gitmiyor, sadece göze hoş görünen bir "güzel görüntü"yü vermekle yetiniyor. Tabiatçılık geleneğine öteden beri yabancı kalmış olan İslâm sanatı, Batı'da "tabiatın keşfi" ile başlayan Yeniçağ'ın koşullarına uyamıyor ve bir Ortaçağ sanatı olarak kalıyor.

İstanbul'un alınmasından sonra Fatih Sultan Mehmet'in Yeniçağ'a ayak uydurma yolundaki çabalarıyla İslâm dünyası bir aralık Rönesans'ın eşiğine kadar yaklaşıyor gibi görünüyor. Fakat bu çabalar, Fatih'ten sonra tutucu güçlerin sert tepkisiyle karşılaştığı için, bu dönemde Batı ile Doğu'yu birbirinden ayırmaya başlayan çağ duvarını Osmanlılar da bir türlü aşamıyorlar. Gerçi Osmanlı sanatçıları İslâm kitap ressamlığına yenilik getiriyor, surnâme, menâzilnâme, hünernâme gibi yeni türler katıyor ve İslâm resmine, Doğu'da o zamana kadar bilinmeyen bir gözlemcilik gücü kazandırıyorlardı. Fakat bütün bunlar, bir çeşitlilik getirse bile, kitap ressamlığının Yeniçağ sanatının doğrultusunda gelişebilmesine yetmiyor ve XVI. yüzyıldan sonra Osmanlı kitap ressamlığı da, İran'da olduğu gibi, belli kalıpların tekrarına düşüyor. Bu çıkmazdan kurtulmanın tek yolu batılılaşmada görülüyor ve sanatçılar XVIII. yüzyıldan bu yana, geleneklerinden büsbütün koparak Batı'nın dümen suyunda ilerlemeye bakıyorlar. Fakat İslâm ülkelerinde yüzyıllar boyunca alışılmış olan ve bizi dünya gerçeğinden uzak tutan kalıpçılık bununla ortadan kalkmıyor, başka bir yönde gelişiyordu. Bu kalıpçılığı kırmak, etkin bir davranışla XX. yüzyıl insanı olmanın sorumluluğunu yüklenerek geçmişimizle olduğu kadar, bugünün gerçeğiy-

le hesaplaşmak, her alanda olduğu gibi sanat alanında da bu gün İslâm dünyasının çözümlemek zorunda kaldığı tek ana sorun olarak ortaya çıkıyor.

Bu kitabın resimleri, İslâm kitap ressamlığının geliştiği değişik kültür çevrelerindeki yazmalardan seçildi. Kitaba konacak resimlerin sayısı sınırlanmış olduğu için, Harirî'nin *Makamât*'ı ya da *Demotte Şahnâmesi* gibi eserlerin, İslâm sanatı üzerine yazılan kitaplarda her zaman rastlanan resimlerinden örnekler alınmadı; az bilinen ya da hiç yayınlanmamış olan resimlerin tanıtılması yoluna gidildi.

Sanat tarihi açısından şimdiye kadar ele alınmamış bir konu üzerinde çalıştığım için, bu kitabı hazırlarken arkadaşlarımın yardımlarına, her zamandan çok ihtiyaç duydum. Başyardımcım Nazan İpşiroğlu oldu. Onun yardımı olmaksızın bu kitap hazırlanamazdı. Metni büyük bir dikkatle okuyarak beni bir çok noktada uyaran, tashih işlerinde hiçbir yardımı esirgemeyen arkadaşım Dr. Ünsal Yücel'le eşi Gülçin Yücel'e, resim malzemesinin hazırlanmasında bana büyük yardımları olan arkadaşım Doçent Dr. Nurhan Atasoy'a, Topkapı Müzesi'ndeki çalışmalarım sırasında bana her türlü kolaylığı gösteren Sayın Hayrullah Örs'e, Müze Müdürü Sayın Kemal Çığ'a ve müze kitaplığının başında bulunan Dr. Filiz Çağman'a teşekkür etmeyi borç sayıyorum.

Kitabın Türkçe baskısını hazırlayan Doğan Kardeş Yayınevi Müdürü Sayın Şevket Rado'ya gösterdiği ilgiden dolayı ayrıca teşekkür ederim.



# Tektanrılı Dinlerde Resim Yasağı

## *Yahudilikte Resim Yasağı*

Tektanrılı dinlerden önce insanlar tanrılarını tabiatta arıyor, tabiat güçlerini kutsallaştırıyor ve bu güçlerin barındığına inandıkları canlı-cansız bütün varlıklara tapıyorlardı. Bu çağlarda "tasvir"in toplum hayatındaki yeri ve insan varlığı üzerindeki gücü büyüktü. Tabiat dinlerinde ruh-madde ayrılığı söz konusu olmadığı için, insanlık tarihinin bu aşamasında "suret" ile "öz" birbirinden ayırt edilmiyor, bir varlığın kendisi ile tasviri bir sayılıyordu. Bu yüzden pagan dünyanın insanı tasvire tapar, tasvir yoluyla düşmanını yok edeceğine, av ve toprak bereketini sağlayabileceğine inanır. Tabiat dinlerinin egemenliği altında geçen çağlarda tasvir, korkulan kutsal güçlerin taşıyıcısıdır, puttur, büyüdür.

Tektanrılı dinlerin ortaya çıkmasıyla insanlık tarihinde putlara karşı amansız bir savaş açılıyordu. Bunu ilk olarak bu dinlerin en eskisi olan Yahudilikte görüyoruz. Tevrat'ın Tanrı'sı tabiatüstü bir varlıktır; kendisinin sureti olmadığı gibi, suret alan tanrıların da can düşmanıdır. Bu yüzden *Tevrat* her türlü tasvire karşıdır ve resim yapmayı yasaklar: "Ne yukarıda gökte, ne aşağıda yerde, ne de yerin altında suda bulunanın resmini yapma, onlara tapma ve hizmet etme. Çünkü ben, senin Efendin ve Tanrın, kıskanç bir Tanrıyım" (Çıkış 20, 4).

Bu yasağın, putlaştırma amacıyla yapılmamış olan tasvirlere bir açık kapı bırakıp bırakmadığını sormak yersiz olur. Çünkü canlı-cansız tüm varlıkların tasvirlerine tapınılan çağlarda, putlaştırılmayacak, put anlamına gelmeyecek bir tasvir düşünülemezdi. Putlara karşı savaş açan *Tevrat*'ın "kıskanç Tanrı"sı, bu nedenle dinî olan ve olmayan konuları ayırmadan her türlü tasviri yasaklıyor. *Tevrat*'ta resim hiç bir yoruma yol açmayacak bir kesinlikle yasaklanır ve sonradan Yahudilik de resim yasağını bu anlamda anlayarak benimser.

## *Hıristiyanlıkta Resim Kavgası*

Yakın zamana kadar Hıristiyan sanatının, Hıristiyanlığın tarihi kadar eski olduğu sanılıyordu. Böyle olmadığını bugün biliyoruz. İsa'nın doğumundan

sonraki ilk iki yüz yılda, yeni inancı yansıtan hiçbir sanat eseriyle karşılaşmıyoruz. En erken katakomb resimlerinin, lâhit kabartmalarını ve kitâbelerin tarihi III. yüzyıldan geriye gitmiyor. Erken Hıristiyan sanatı üzerindeki araştırmalar bugün bu tarihten önce bir Hıristiyan sanatından söz edilemeyeceği düşüncesinde birleşiyor.[1] Bunun nedenlerini birkaç noktada toplayabiliriz:

1– İlk Hıristiyanlar Musa dinini kendi dinlerinin bir öncüsü ve habercisi olarak görüyor; Tevrat'ın putlara karşı açmış olduğu savaşı sürdürmekle kendilerini görevli sayıyorlardı. Efes'te Aziz Paulus va'zederken, şehir halkı ayaklanarak üç gün "Efeslilerin Artemis'i büyüktür!" diye yüzüne haykırmışlardı. Her yerde Hıristiyanları kovalayan, onlara işkence yapan ve bunca kan dökülmesine yol açan putperestleri, Hıristiyanlar düşman olarak görüyor ve *Tevrat*'ın putları yıkmak için koyduğu resim yasağını benimsiyorlardı.

2– Hayatı ve ölümüyle İsa'nın Hıristiyanlar üzerinde yapmış olduğu etki, ilk yüzyıllarda gittikçe artmıştı. İsa'nın kişiliği daha tarihe mal olmamıştı. Onu tanımış olanların ağzından iletilen anlar, tazeliklerini öylesine sürdürüyorlardı ki, bunları resim yoluyla canlandırmayı kimse gereksemiyordu.

3– Bu yüzyıllarda Hıristiyanlar dünyanın sonunun yaklaştığına gerçekten inanıyorlar ve bir "bekleyiş" içinde yaşıyorlardı. Yuhanna'nın *İncil*'inde Hıristiyanların pek yakında İsa'ya kavuşacakları yazılmıştı. Herkes bu mutlu günü özlemle bekliyordu. Yakında Mesih'i ve azizleri gözleriyle göreceklerine inanan bu insanlar için, resmin önemi olabilir miydi? Bu insanlar kendilerini bu dünyada misafir sayıyor, dua etmek için kült yerleri bile yapmaya lüzum görmüyorlardı.

Yeni din, kapalı bir topluluk olarak yaşayan küçük bir azınlığın dini olmaktan çıkıp devlet dini olma yolunu tutunca, Hıristiyanlar inançlarını açığa vuracak ve yayacak semboller yaratmak zorunda kalıyorlar. Antik kültürün mirasını taşıyan Roma toprakları üzerinde gelişen Hıristiyanlık, Yahudiliğin aksine, suret tasvirciliğine açık bir dindi. Gerçi Hıristiyanların Tanrısı da tabiatüstü bir varlıktı ama, Hıristiyanlar onun insanlara olan sevgisinden yeryüzüne indiğine, Mesih'in kişiliğinde insan suretine girerek görünmezlikten sıyrıldığına inanıyorlardı. Tanrı'yı insan bedeninin eti ve kemiğiyle, en soyut düşünceyi en somut gerçekle uzlaştıran bu görüş, Hıristiyanlığın, Yunan ve Latin Uygarlığının insana ve tabiata çevrili sanatından büsbütün kopmasını önlüyor ve suret tasvirciliğini benimsemesini sağlıyordu. Böylece kısa bir süre içinde, özüyle Hıristiyanlığa, dış görünüşüyle Geç-Helenizme bağlı bir sanat doğuyor.

Bu sanat ortaya çıkar çıkmaz bütün Hıristiyanlarca benimsenmiyor. Yeni dini, Musa dininin devamı gibi gören bir kısım Hıristiyanlar, Tevrat'ın görünmezlik içine bürünmüş Tanrı düşüncesinden sıyrılamıyor ve resim yasağının etkisinden bir türlü kurtulamıyorlardı. Erken-Hıristiyan sanatı ortaya çıkınca, bunların tepkisiyle karşılaşıyor ve böylece tasvir konusunda, resimden yana olanlarla resme karşı çıkanları birbirine katan bir kavganın doğmasına yol açıyor[2].



Erken-Hıristiyan sanatının, form diliyle antik sanat geleneğine bağlı kalması, bu kavgayı büsbütün kızıştırıyor. Gerçekten antik sanat dünya gerçeğine sıkı sıkıya bağlı kalan bir düşüncenin ürünüydü. Öte dünyanın büyüsüne kapılmış olan Hıristiyanlarsa madde dünyasının sınırlarını aşmanın özlemi içindeydiler. İsa tasvirlerinin, yüceliği, gücü ve güzelliği temsil eden Yunan tanrılarının, Zeus ve Apollon'un kalıplarına sokulması, pek çok Hıristiyanda hoşnutsuzluk uyandırıyordu. Asterius, "Yapma resmini İsa'nın!" diyor ve neden yapılmaması gerektiğini de şu sözlerle açıklıyor: "Çünkü insan olmakla onun bizler için katlandığı bunca aşağılanma yeter. Maddeden arınmış olan Söz'ü düşün ve onu kendi içinde sakla..."[3] Bu sözler IV. ve V. yüzyıllarda yaşayan Hıristiyanlardan pek çoğunun düşünce ve duygularını dile getiriyordu.

Halk arasında kökleşmiş olan ve batıl inançlarla beslenen putperestliğin VI. yüzyılda Hıristiyanlığa sızmaya başlaması, Hıristiyan dünyasını ikiye bölen resim kavgasının, IX. yüzyıla kadar sürmesine yol açıyor. Aslında ruh-beden ayrımı yapan Hıristiyanlıkta, resme tapma diye bir şey yoktu. Ruh ölümsüzdü; beden, ölümsüz ruhu kısa bir süre barındıran bir kalıptı. Hıristiyanlar bir varlığın tasvirinde sadece bu kalıbı gördükleri için tasviri putlaştırmıyor, ona tapmıyor, putla resmi kesinlikle birbirinden ayırıyorlardı. Fakat Hıristiyanlık devlet dini olduktan sonra canlıyla cansızı, özle kalıbı, gerçekle resmi birbirinden ayırmakta güçlük çeken halk kütleleri Hıristiyanlar arasına karışıyor, putperestlik zamanlarının inanç ve alışkanlıkları Hıristiyanlığa giriyor ve tasvire tapma geleneği yeniden canlanıyordu. V. yüzyıla kadar İsa ikonunda Mesih'in tasvirini görenler, o tarihten sonra kendisini görmeye başlıyo; İsa ikonu resim olmaktan çıkıyor, tapınılan "kült resmi" oluyordu. Yaralarından kan, gözlerinden yaş akan aziz ikonlarının öyküleri halk arasında ağızdan ağıza dolaşıyordu. Resimlerin canlandığına öylesine inanılıyordu ki, 787'de İznik'te toplanan II. Konsil "aziz resimlerinin mucize gösterebileceklerini ve şifa sağlayabileceklerini" onaylıyordu.[4] Mahkemelerde ikonların önünde yemin ediliyor, vaftiz babası olarak seçilen azizin önünde dinî törenler yapılıyordu. Bu gelişme Hıristiyanları tasalandırıyor ve resme karşı direnişi arttırıyordu. Devlet yönetimini ellerinde tutanlar, kendi çıkarları için de olsa, bu kaygılara katılıyorlardı. Roma imparatorlarının resim ve heykellerini öteden beri tanrılaştırmaya alışmış olan halkın ikonlara tapmasını –bunlar egemenlik güçlerinin kısıtlanmasından korktukları için– kuşkuyla izliyor; İsa ve aziz tasvirlerini, putperestliğe karşı koyma bahanesiyle kiliselerden uzaklaştırmak istiyorlardı.

Ayrıca Hıristiyan dünyası bu sıralarda bir sarsıntı geçiriyordu ve Araplar İstanbul kapılarına dayanınca, herkes hangi günahlarından dolayı Hıristiyanların böylesine cezalandırıldıklarını birbirine soruyordu. Putlara taptıkları için İsrailliler de cezalandırılmamışlar mıydı? Arapları 717'de İstanbul önlerinde yenilgiye uğratan Leo III. Anadolu piskoposlarının yardımıyla, kült resimlerinin önünde dinî tören yapılmasını yasaklıyor ve kiliselerden resimleri uzaklaştırıyor. 730'da yürürlüğe girerek 787 yılına kadar süren yasak, Bizanslıların bu de-

fa Bulgarlara yenilmesi üzerine 814'te tekrarlanıyordu. İkonoklastların egemenliği altında geçen ve yüz yıldan uzun süren bu zaman içinde Hıristiyan dünyasında insan tasviri ortadan siliniyor; sembol anlamı taşıyan bitki, kuş ve ağaç tasvirleriyle, haç ve kandil gibi bazı işaretlerle yetiniliyor.

Resim konusunda *Tevrat* ve putperestlik gelenekleri arasında süregelen bu çatışma, önünde sonunda Hıristiyanlığın görünmezlikten sıyrılarak ortaya çıkan Tanrı anlayışı içinde bir sonuca bağlanıyor ve resim yasağı 843 yılında bir daha tekrarlanmamak üzere kaldırılıyor. Bu sonucun alınmasında Hıristiyan düşüncesinin sözcülüğünü yapan aydın çevrelerin payı büyük oluyor. Bunlar, Hıristiyanlıkta, Tanrı'nın insan oluşu (incarnation) inancına dayanarak Tanrı tasvirinin yapılması gerektiğini savunuyor ve İkonoklastlara karşı resimden yana olan halkı tutuyorlardı. Fakat *İncil*'de "Tanrıoğlu"nun insan olarak çarmıhta can verdikten sonra yeniden eski varlığına döndüğü yazılıydı. Tanrı insan olmakla Tanrılığından çıkmıyordu; ruh bedenle birleşiyordu ama, ruh-beden ayrılığı ortadan kalkmıyordu. O halde İsa ikonunda, Tanrı'nın tasvirlerini değil de, kendisini görmenin ve resimlere tapmanın bir anlamı olabilir miydi? Aydın çevreler böyle düşünüyorlardı ve böyle düşündükleri için de resimden yana olanları desteklerken halk arasında süren putperestlik eğilimine katılmıyorlardı. Papa Gregor II. (ölm. 731), resimden yana olanları tahta parçalarına, taş ve duvar sıvalarına tapmakla suçlayan Bizans Kayseri Leo III.'ya yazdığı mektupta, bu suçlamaların yerinde olmadığını, kendilerinin sanıldığı gibi resim ve heykellere tapmadıklarını, bunların aracılığıyla dua ve düşüncelerini Tanrı'ya işittirmek istediklerini, İsa'nın, Meryem'in, Hıristiyan ulularının, din fedaîlerinin ve Azizlerin resimlerini gördüklerinde onları andıklarını ve şefaatlerini dilediklerini bildiriyor.[5] Resim aydınlar için, herkesin anlayabileceği bir sembol, bir işaret, dinî hakikatlerin anlaşılmasını kolaylaştıran somut bir dildi. Bundan dolayıdır ki papalardan Büyük Gregor (ölm. 664), okuma bilmeyenlerin imana gelmeleri için resim yapılmasını gerekli buluyor ve "... okuyanlar için yazı ne ise, okumayanlar için resim odur, çünkü harfleri bilmeyenler de bu resimleri okuyabilir ve bunlara bakarak kimin izinden gideceklerini anlar" diyor[6]. Fakat ikonofillere göre, resmin önemi aydınlar için de küçümsenemezdi. Çünkü resim, kulakla işitileni gözlerimizin önüne sererek canlandırıyor; sözün yerini tutmakla kalmıyor, onu açıklıyor ve tamamlıyordu da[7]. Bu ve buna benzer düşünceler resim kavgasının, Hıristiyanlığın hakikat anlayışı içinde çözümlenmesini ve resim yasağının ortadan kalkmasını sağlıyordu. Hıristiyanlık artık Yahudiliğin bir uydusu olmaktan çıkıyor ve Yunan-Latin kültürüyle barışıyor. Putperestlik devirlerinin inançlarıysa, halk arasında kalıntı olarak sürse bile, Hıristiyanlık için artık ciddî bir tehlike olmuyordu.

Bu bakımdan 843 yılı Batı'nın düşünce tarihinde önemli bir dönüme noktasıdır. Yüzyıllar boyu ikiye bölünen ve Yahudilikle Putperestlik arasında bocalayan Hıristiyan düşüncesi, bu tarihten sonra özgürlüğe kavuşuyor ve ruhla maddeyi uzlaştıran bir Tanrı anlayışı içinde gelişme olanağını buluyor. Böylece iki



karşıt eğilim Hıristiyan düşüncesinde birleşiyor ve bu düşünce, hakikati bir yandan bu dünyada ararken, öte yandan bu dünyayı aşmaya çalışıyor. Gerçi bu karşıt eğilimlerden birinin kısa, ya da uzun süre ağır bastığı oluyor, fakat biri ötekini hiçbir zaman büsbütün ortadan silemiyor. Ortaçağ Hıristiyan düşüncesi tabiatüstü değerlere yönelmişti ama yeryüzüyle olan bağlarını büsbütün koparmış değildi; natüralist akımlar, daha Gotik'in içinde beliriyor ve Ortaçağ sonlarında Rönesans'ın ortaya çıkmasını sağlayacak olan bir ortam hazırlıyordu. Buna karşılık Rönesans, tabiata yönelme çağıydı; fakat bu dönemde de madde dünyasının sınırlarını aşma çabası için için sürüyor; Rönesans XVI. yüzyılın ilk çeyreğinde doruğuna eriştiği sırada, sanatta (bu yüzyılın hemen ikinci yarısında) yeni bir gelişmeye yol açan şiddetli bir tepki uyanıyor ve XVIII. yüzyıl Barok sanatı doğuyor.

Hıristiyanlık inancının karşıt eğilimleri kapsaması, batı düşüncesini sürekli bir gerilim ve tedirginlik içinde tutar ve onu durmadan yeni atılımlara sürükler.[8] Karşıt eğilimlerden birinin atılımı, ötekinin tepkisiyle karşılaşır. Atılım gücünün dinç ve verimli olduğu zamanlarda, Batı kültür tarihinde yeni bir çağ, ya da çağ içinde yeni bir dönem açılır. Büyük üslûplar, yeni dünya yorumları böyle zamanlarda doğar. Atılımın yaratıcılık gücünü yitirdiği, verimli olmaktan çıktığı zamanlarda karşıt eğilimin tepkisi atılıma geçer, bir dönem aşılır ve yeni bir döneme girilir. Tepki ve atılımın birbirini kovaladığı bu gelişme içinde devirler sadece birer aşamadır. Batı düşüncesi karşıt eğilimlerin çarpışması içinde doğar ve bu çarpışma içinde gelişir.

## *İslâmda Resim Yasağı*

Musa dininin resim yasağını tektanrılı dinlerin sonuncusu olan Müslümanlık da benimsiyor. Hıristiyanlıkta olduğu gibi Tanrı'yı yeryüzüne indirip somutlaştıran, onunla senli-benli bir ilişki kurulmasını sağlayan bir düşüncenin İslâm dininde yeri yoktur. Hıristiyanlıkta insanla Tanrı arasındaki baba-oğul ilişkisi Müslamanlara yabancıdır. Müslümanlıkta insan sadece bir kuldur. Allah her yerdedir, her şeyi görür, ama insan gözü onu göremez, manevî varlığı "suret almaz", "Söz"de (Tanrı Buyruğu'nda) belirir. Suret olan Tanrılar düzmece Tanrılardır, putlardır ve bunlara tapanları Allah bağışlamaz.

*Kur'an*'da, *Tevrat*'ta olduğu gibi, resmi yasaklayan bir ayetle karşılaşmıyoruz. *Kur'an*'ın yasakladığı putlardır. Fakat Cahiliye devrinde Arap toplulukları tasviri puttan ayırmıyor, biçim verme yeteneğinde tabiatüstü bir gücün bulunduğuna inanıyor ve tasvire tapıyorlardı. Bu yüzden *Kur'an*'da biçim verme (savvara) ve yaratma (berea) aynı anlama gelir ve "Yaradan"a (el-Bârì), "musavvir" (tasvir yapan, ressam) denir. Sonradan Hadis'le İslâm dininin resim konusundaki görüşü tam bir aydınlığa kavuşmuştur. Hadis, canlı varlıkların resmini yapanların Allah'la boy ölçüşmeye kalkıştıkları için kötü kişiler olduklarını söyler ve bu gibile-

rin Kıyamet Günü, yaptıkları tasvirlere can vermek zorunda bırakılacaklarını, bunu başaramayacakları için de cehennem azabı çekeceklerini bildirir (*Buhârî*, Libâs 89/2 – Abdullah ibn Ömer; *Buhârî*, Buyû 104 – Saîd ibn Ebu'l-Hasan). Cansız nesnelerle bitkiler Hadis metinlerinde resim yasağının dışında kalırlar. Fıkıh bilginleri bundan bir sonuç çıkarıyorlar: Başlarını koparmak ve bozmak yoluyla resimlerin canlanma tehlikesinin önlenebileceğini ve bunların evlerde tutulmasında bir sakınca olmadığını açıklıyorlar. Halı ve yastık üzerine yapılan insan ve hayvan resimleri de, bunların üzerine oturulup basıldığı için zararsız sayılıyor. Bütün bu metinlerde puta tapma kaygusunun ağır bastığı ve canlı varlıkların tasvirine hiçbir açık kapı bırakılmadığı görülüyor. Sonraki devirlerde, puta tapma tehlikesi kalmadığı halde (*Kur'an* "Tanrı Sözü" olduğu için) resim konusunda Hadis açıklamalarının dışına çıkılarak yorumlama yoluna gidilememiştir.[8a]

### *Şiîlik ve Sünnîlik*

Hıristiyanlıkta resimden yana olanlar baştan beri ikonoklastlara karşı koyan ve direnen bir topluluk meydana getirmişlerdi. Müslümanlıkta da böyle bir gelişmeye götürecek güçler yok değildi. Bunlar mezhep sorunlarında sünnet ehlinden ayrılan Şiîlik'te bir gelişme ortamı buluyorlardı. İslâm inancına göre Peygamber, insanlara sözlerini iletmek için Allah'ın kulları arasından seçmiş olduğu bir elçidir; tabiatüstü bir gücü yoktur, mucize göstermez. Bu yüzden Peygamber'in adı etrafında –Hıristiyanlıkta, Budizmde ve Maniheizmde olduğu gibi– onu kutsallaştıran öyküler de anlatılmaz. Buna karşılık Şiîler'de, Ali'nin kişiliği, hayatı ve eylemleri, oğulları Hasan ile Hüseyin'in Kerbelâ'da şehit düşmeleri, bu tür öykülerin oluşmasına çok elverişli konulardı. Şiîler Ali'ye olan bağlılıklarından çok ileri giderler, sevgi gösterileri bir çeşit tapınmaya varır; hattâ Ali'nin resimlerini bile –Hıristiyanların kült resimleri gibi– kutsal yerlere, mescitlere ve türbelere asarlar. Şiîlik bütün İslâm dünyasına yayılmıştı. Fakat gelişebileceği en uygun ortamı, paganlığın inanç ve törelerinin halk bilincinden büsbütün silinemediği İran'da bulmuş ve çoğunluk bu mezhebi benimsemişti. İran, Sasanîler'den kalma büyük bir resim geleneğinin de mirasını taşıyordu. Burada, Hıristiyanlıkta olduğu gibi, resim yasağına karşı resimden yana bir davranış doğabilirdi. Fakat bu olamıyor. Daha Halifeler zamanında mezhep kavgaları başlıyor ve şiddetle Şiîliğe karşı geliniyor. Bu yüzden Moğollar Bağdat'ı aldıktan sonra onları koruyorlar, hattâ onlara üstün bazı haklar tanıyorlar. Fakat Gazan Han'ın Müslüman olmasıyla (1295) bu durum değişiyor ve sonradan daha da kötüleşerek kanlı olaylara yol açılıyor.

Bütün bunlar İslâmda resim yasağına direnecek güçleri büsbütün ortadan kaldırmasa bile, bu güçlerin yüzeye çıkmasını önlüyor. Bu nedenle Şiîler'in resim konusundaki hoşgörürlükleri, Hıristiyanlıkta olduğu gibi bir tartışmaya yol açamıyor ve resim yasağı dinî bir buyruk olarak benimseniyor.[9]



## Halifeler Devrinde Resim Sanatı

Böyle olmakla beraber, İslâmlığın ilk yüzyıllarında resim yasağı henüz yürürlüğe girmiyor, hattâ Emevî halifeleri ünlerini dört yana duyurabilmek için resimden yararlanıyorlardı. Emevîler zamanında (661-750) büyük bir hızla gelişerek İspanya'dan Türkistan'a kadar yayılan İslâm İmparatorluğu'na katılan ülkelerde, yüzyıllar boyu kökleşmiş olan resim gelenekleriyle karşılaşılmıştı. Halifeler, fethedilen ülkelerde yabancı kavimlerin İslâm diniyle bağdaşmayan inanç ve törelerini ortadan kaldırmaya çalıştıkları halde, bu resim geleneklerine dokunmuyorlardı. Emevîler zamanında yaptırılan saray ve camilerin nakış ve resimlerle donatıldığını görüyoruz. Gerçi dinî yapılara suret tasviri girmiyordu. Abdülmelik'in (685-705) halifeliği sırasında, 691'de Kudüs'te yapılan Kubbetü's-Sahra'nın iç duvarlarını kaplayan mozaik süslemelerde sadece bitkisel motiflerle yetinilmişti.[10] Emevîler'in başkenti Şam'da yaptırılan Ulu Cami'de (706) manzara içinde mimarî resimleri yer alıyor.[11] Fakat burada da, insanın içinde yaşadığı çevre tasvir edildiği halde, ne insan ne hayvan, hiçbir canlı varlıkla karşılaşılmıyor. Sarayların ve köşklerin süslemelerinde ele alınan konular daha geniş yer tutuyor ve resimlere figür de giriyordu. 1898'de Alois Musil, Kızıldeniz'in 50 km. kadar kuzey-doğusunda VIII. yüzyılın ilk yarısından kalma bir Emevî köşküyle hamamını bulunca (Kusayr Amra), Batı dünyası buradaki insan resimlerinin bolluğu karşısında şaşırmıştı[12]. Bu resimlerde av ve hamam sahneleri, güreş ve spor eğlenceleri, alegorik figürler gösteriliyordu; ayrıca büyük giriş holünde, tahtında oturan Halife ile onu selâmlayan "dünya kralları"nın resimleri yer alıyordu. O zamandan bu yana Emevîler devri resim sanatının konularını bize tanıtan bir sürü av köşkü (Kasru'l-Hayri'l-Garbî, Hırbetü'l-Mefcer) bulundu. Av, müzik ve dans gibi saray eğlenceleriyle ilgili sahneler, bu konular arasında ön planda geliyor. E. Herzfeld'in (1911-1913) Samarra'da yaptığı kazılardan sonra, bunların Abbasîler devrinde daha da önem kazandığı anlaşılıyor.[13] XII. yüzyılın ortalarında Normanlar'ın Palermo'da yaptıkları Capella Palatina'nın tavan resimlerinde yer alan eğlence sahneleri, bu tür resimlere daha geç bir devirden örnekler veriyor. Bu resimlerde, elinde içki kadehiyle tahtında oturan kral esas figür olarak görülüyor ve kralın adamları, çalgıcılar, dans edenler onun çevresinde toplanıyor.

Yapı dekorasyonu olarak duvarları kaplayan bu resim ve mozaiklerin yaptırılmasında Doğu'ya özgü olan süsleme zevkinin hiç kuşkusuz büyük bir payı vardı. Fakat bu dekorasyon gelişigüzel bir süsleme değildi. Bunlar, İslâm dünyasında, başta halife olmak üzere din ve dünya işlerini ellerinde tutan bir sınıf adına yaptırılan yapıları süslüyorlardı ve yeni dinin ününü ve gücünü, İslâm İmparatorluğu içinde toplanan çeşitli ülkeler halkına duyurmak ve tanıtmak için yaptırılmışlardı. Bu yüzden Halife, Kubbetü's-Sahra'nın iç dekorasyonunda, göze çarpan bir yerde taç, diadem ve gerdanlık gibi krallık sembollerinin yer almasını istemiş ve bunların hangi amaçla yapıldığını herkes anlayabilsin diye de aralarına kitâbeler koydurmuştu. Buradaki bitkisel motiflerin doğrudan doğruya halifelik fikriyle bir ilişkisi olduğu söylenemez. Fakat Şam'daki Ulu Cami'nin mozaik nakışlarında bu bağlantının kurulmuş olduğunu görüyoruz. X. yüzyılda Arap seyyahı el-Makdisî bu manzaralardan söz ederken, "bu duvarlarda tasvir edilmeyen tek bir önemli şehir, hattâ bir ağaç bile gösterilemez" diyor.[14] Sonraki yazarlar da, bu manzara resimlerinde bütün tanınmış ülkelerin tasvir olunduğuna, hattâ Kâbe'nin ve fethedilen şehirlerde bulunan kiliselerin bile bir bir gösterilmiş olduğuna inanıyorlar. Şam'daki mozaikler, Ettinghausen'in dediği gibi, "bütün dünyanın, halifelerin egemenliği altında 'Beytullah'da toplandığını" gösteriyordu.[15] Burada dekorasyon, İslâm İmparatorluğu düşüncesini açıkça belirten bir sembol oluyor. Emevî saray ve köşklerinin iç dekorasyonunda yer alan hayvan motifleri de basit bir süsleme olarak görülmemelidir. Zayıf bir hayvanın üzerine çullanan aslan, öteden beri eski Doğu sanatında krallık gücünün sembolüydü; Emevî sanatında da bu anlamda kullanılıyor. Hırbetü'l-Mefcer'in hamam dairesindeki kabul odasının yer mozaiğinde hayvanların kralı, dehşet saçarak bir ağacın (dünya sembolü) altında otlayan ve boşuna kaçmaya çabalayan bir ceylanın üstüne saldırırken görülüyor.[16] Daha sonra Palermo'da Capella Palatina'nın tavan resimlerinde boğa yılanıyla boğuşan aslan veya pençesinde ceylan, tavşan ya da başka bir hayvan tutan kartal motifleriyle karşılaşıyoruz. Bütün bu ve buna benzer motifler, egemenlik gücünü canlandıran sembollerdir. Saray eğlenceleriyle ilgili sahnelerin de bu doğrultuda yorumlanması gerekir. Eğlence, lüks ve israf bugün bile Doğu'da üst sınıflara tanınan bir ayrıcalıktır. Egemenlik gücünün tanıtılmasına hizmet eden bir sanatın programında, saray hayatını yansıtan göz kamaştırıcı sahnelerin de yer alması gerekiyordu.

Krallık gücünün anıtlarla yüceltilmesi Doğu'da çok eski bir geleneğe dayanır. Bu geleneğin İslâmlıktan sonra, resim yasağına rağmen, kısa bir zaman için de olsa sürmesi, onun kamu bilincinde ne kadar derin kök salmış olduğunu gösteriyor. Emevî halifeleri bu geleneği benimsemekte bir sakınca görmüyorlardı. Çünkü İslâm İmparatorluğu'nun kuruluş yıllarında yayılma ve genişleme



isteği sınır tanımıyordu ve "dünya egemenliği" bir devlet ilkesi olmuştu. Eski zamanlardan gelen Tanrı-Kral fikri halk arasında yaygın olduğu için, halifeler eski Doğu kralları gibi kendilerini tanrılaştıran heykeller yaptıracak kadar ileri gitmeseler bile, resmin büyülü gücünden kendilerini alamıyor, ondan yararlanmaya devam ediyorlardı. Elbette bu devirde de dinî yasayla yerleşmiş töreler arasındaki çelişkiyi gören ve bundan hoşnutsuzluk duyan Müslümanlar olacaktı. Peygamber'in ölümünden sonra ortaya çıkan hadis geleneğiyle resim yasağı İslâm düşüncesinde yerleşmeye başlamıştı. Fakat Doğu'da yüzyıllar boyu süregelen Tanrı-Kral fikrine öylesine alışılmıştı ki, halifenin iradesine karşı koyacak bir din adamları sınıfı ortaya çıkamıyordu. Yukarıdan gelen her buyruğun, İslâm dininin ilkelerine ve Peygamber'in sözüne uymasa bile, uygulanması gerekiyordu.

## *Antik ve Sasanî Sanat Geleneklerinin Etkisi*

Burada şöyle bir soru ortaya çıkıyor: İslâm dininin özüne bu derece aykırı olan bir sanatı, İslâm sanatı olarak tanımlamak doğru mudur? Krallık gücünün yüceltilmesine yarayan bu sanat, şimdiye kadar söylenenlerden anlaşılacağı gibi, İslâmlık öncesi Doğu kültürlerinde yerleşmiş olan bir geleneği sürdürüyordu ve bu geleneği dile getiren sanat formları da Geç-Helenistik ve Sasanî sanatlarından alınmıştı. Kubbetü's-Sahra'nın ve Şam'da Ulu Cami'nin süslemelerinde rastlanan akantus yaprakları ve diğer bitkisel nakış motifleri Klasik Yunan sanatından aktarılmıştı. Ulu Cami'nin iç dekorasyonunda yer alan, ön planda su, arkada mimarî bulunan manzara panoramaları Pompei fresklerini andırır. Arap tarihçilerinin sözlerine bakılırsa, bu resimler yapılırken çalışmalara Bizanslı mozaik ustaları katılmışlardı. Kusayr Amra'nın fresklerinde, içten dışa doğru kabaran, yuvarlak, dolgun kadın vücutları Roma sanatından alınmıştır.[17] Buna karşılık hayvan motiflerinin eski Doğu sanatında kökleşmiş bir geleneği vardı. Fakat bunlara Roma ve Bizans mozaiklerinde de sık sık rastlandığına göre, bu yoldan İslâm dünyasına aktarılmış olmaları ihtimali daha kuvvetlidir. Emevî halifeleri yakın bir gelecekte ele geçireceklerini umdukları Bizans'la kültür ilişkileri kurmaya çalışıyorlardı. Fakat İstanbul'u alma girişimleri sonuçsuz kalınca, Arap İmparatorluğu'nun politikası değişiyor ve Halife Hişam zamanında (724-743) İmparatorluğun ağırlık merkezi Batı'dan Doğu'ya kayıyor. Bu yön değişmesiyle sanat alanında Sasanîler'in etkisi ağır basmaya başlıyor. Kasru'l-Hayri'l-Garbî'deki av ve müzik sahneleri bu gelişmeye iyi bir örnek veriyor. Sasanî etkisine Suriye ve Orta Asya sanatlarınınki de katılıyor ve bu ortam içinde Samarra sanatı üslûbu doğuyor.[18] Erken-Abbasî sanatına özgü olan bu üslûp, Kusayr Amra resimlerinin natüralist üslûbuna karşı, soyut, sembolik bir form dili getiriyor; olayların anlatımından çok, konunun göz önüne serilmesine, "représentation"a önem veriyor. Samarra'da tasvir olunan figürlerin za-

man akışı dışındaymışçasına durgun, donmuş bir görünüşleri vardır ve hareketleri dans ederken bile törensel bir ağırlık taşır. Palermo'da Capella Palatina'nın tavan resimlerinde represantasyon eğilimi daha da artıyor. Burada kral figürü, bir Bizans ikonunu andıran kalıp gibi donmuş duruşuyla, canlı bir insanın tasvirinden çok, krallık gücünü belirten bir sembol niteliği gösteriyor.[19] Çevresinde yer alan diğer figürler de aynı durgunluk içinde görünüyorlar. Dövüşen hayvanların bile, boğuşmanın en şiddetli anında, donmuş, statik bir görünüşleri var. Fakat Erken-Abbasîler devri sanatındaki bu üslûp değişmesi, Sasanî sanatı yoluyla Doğu-Helenizm geleneğinin etkisi altında oluşuyor. Emevîler zamanında olduğu gibi Abbasîler'in bu döneminde de İslâm dininin sanat hayatına, giyim, saç biçimi, başlık gibi bazı ikonografik ayrıntılar dışında, sözü edilmeye değer bir katkısı olduğu söylenemez.

## *İslâm İmparatorluğu'nun Çökmesi ve Sanatın Kamulaşması*

Emevîler'den sonra gelen Abbasîler'in zamanında İslâm İmparatorluğu çözülmeye başlıyor. 756'da İspanya, ardından Fas, Tunus, Doğu İran ve Mısır merkez yönetiminden ayrılıyorlar. İmparatorluğun her köşesinde tedirginlik ve güvensizlik başgösteriyor. Sarayı koruyan Türk birliklerinin, onlara komuta eden başbuğların ve vezirlerin güçleri öylesine artıyordu ki, X. yüzyılın ortalarına doğru halifenin başkanlığı sözde kalıyor ve Irak'ta bile egemenliği tam olarak tanınmıyor. Bu ara İspanya, Sicilya gibi merkezle bağını koparmış olan uzak ülkeleri, Hıristiyanlar yeniden ele geçirmeye başlıyorlar.

Mozaik ve fresk olarak uygulanan duvar ressamlığı bu dönemde ortadan kalkar. Yapı dekorasyonlarının çoğu Emevîler zamanına rastlar. Abbasîler devrinde bu tür eserlere örnek olarak sadece Samarra ve Palermo'daki resimler gösterilebilir ki, bunlardan sonuncusu, Sicilya'yı Normanlar'ın geri almasından sonra, Hıristiyan Kralı Roger II. tarafından (1130-1154) yaptırılmıştır. Böyle olduğu halde Palermo'daki resimlerin Erken-Abbasî devrine maledilmesi Norman sarayının Arap kültürüne pek çok şey borçlu olmasından ve Capella Palatina'daki tavan resimlerinin gerek üslûp, gerek ikonografi bakımından Samarra sanatına bağlanabilecek özellikler göstermesinden ileri geliyor. Bu devirde mozaik resimler büsbütün ortadan kalkıyor. Şam'da Zâhiriye Medresesi'ni süsleyen büyük friz (1277), üslûp ve ikonografi bakımından, ne yapıldığı Moğol devrine ne de Abbasîler devrine bağlanabilecek bir özellik göstermediği için, bunu Emevîler devrinin bir kalıntısı olarak görmek daha doğru olur. Yapı dekorasyonuna karşı gösterilen ilgi, Abbasîler devrinde azalıyor. İmparatorluğun çözülmeye başladığı bu dönemde devlet fikrine bağlanabilecek olan konular artık önemini kaybediyor; sanata, Emevîler zamanında olduğu gibi, halifeliğin ününü ve gücünü yüceltmek ve yaymak gibi büyük görevler düşmüyordu.



## *Kitap Ressamlığının Doğuşu*

Bu devirde toplum hayatında önemli bir değişiklik oluyor: Şehirlerde yeni türeyen zengin tüccarlar sınıfı, şimdiye kadar gözde olan askerlerin yerine geçiyor. Bu değişmenin yankıları kültür ve sanat hayatında da kendini gösteriyor. Görünüşte saray kültür hayatının merkezi olmakta hâlâ devam ediyor ama, tüccarların meydana getirdiği orta sınıfın saray çevreleri üzerindeki etkisi artıyor ve sanat zevki burjuvalaşmaya başlıyordu. Sosyal hayatta söz sahibi olan bu yeni sınıf ün ve itibar peşindeydi ve ona bunu sağlayabilecek olan sanatları tutuyordu. Bu dönemde birçok mesleğin yeşerdiğini görüyoruz. Bunların arasında kuyumculuk, alçı ve maden işçiliği, dokumacılık, oymacılık, kısaca bugün "tatbikî sanatlar" adı altında toplayabileceğimiz bütün el sanatları gelişiyordu. Resim sanatı da bu doğrultuda ilerliyor. Yeni türeyen zenginler, kitaplıklarını süsleyen değerli yazmaların resimlendirilmesini istiyorlardı ve bu yolda hiç bir fedakârlıktan kaçınılmıyordu. Böylece kitap ressamlığı bu dönemde büyük bir önem kazanıyor ve yapı sanatıyla artık ilişkisi kalmayan resim, minyatür oluyor. Herhalde bu devirde de duvarları resimle süslemek isteyenler vardı. Fakat ihtiyatlılık her zaman orta sınıfa özgü bir davranış olduğundan, resimleri göz önüne sererek dinî çevrelerde hoşnutsuzluk uyandırmaktan kaçınılıyordu.

Yapı sanatıyla ilişkisinin kopması, resim sanatı için elbette bir kayıptı. Fakat İslâm dünyasında "Söz"ün yeri büyüktü. Allah insanlara Kur'an'ı göndermişti ve Hakikat "İlâhî Kelâm"da belirmişti. Bu yüzden söz sanatı, sanatların en üstünü sayılıyordu; İslâm ülkelerinde Arapça ve Farsça büyük eserlerin yer aldığı bir edebiyat gelişmişti. Resim sanatı kitap resmi olmakla, İslâm düşüncesinin rahatlıkla geliştiği bir alanda, bu düşünceyi yansıtan yaratıcı güçlerle ilişki kurma olanağını bulabiliyordu. Bu ilişki, resim sanatına, onu sarayın yeterince destekleyemediği bir sırada yeni bir hayat alanı açıyor.

## *Bilimsel Kitaplar*

Bu sınıf kendini yetiştirmek, okuyup öğrenmek isteğindeydi. Yararlandığı eserlerin başında bilimsel kitaplar geliyordu. Daha Emevîler zamanında bu tür kitapların Yunancadan Arapçaya çevrilmesine başlanmıştı. O zamandan bu yana Yunanca yazılmış kitaplara duyulan ilgi eksilmemiş, artmıştı. Bugün elimizde bu dönemden kalma felsefe, astronomi, tıp ve tarihle ilgili bir sürü yazma bulunmaktadır. Dioskurides'in şifalı otlar üzerine yazdığı kitap (*De Materia Medica*), Pseudo-Galenos'un zehirlenmeler konusundaki kitabı (*Kitâbu'd-Diryâk*) gibi eserler çok okunuyordu. Bu eserlerin asılları resimlendirilmişti ve çevirilerinde de resimler kopya ediliyordu (Resim 1, 3, 4, 5). Bilimsel konuların açıklanması amacıyla yapılan bu resimlerin, İslâm kitap ressamlığının gelişmesindeki

katkısı küçümsenemez. Ressamlar bu yazmalardan bir çeşit model kitabı olarak yararlanıyorlardı. Çeşitli bitki türlerinin, insan ve hayvan figürlerinin, burç resimlerinin, makina konstrüksiyonlarının ve daha buna benzer pek çok nesnenin örneklerini bu kitaplarda buluyor ve bunlardan –sonradan kendi çalışmalarında değerlendirebilecekleri– bir form dilinin temel öğelerini öğreniyorlardı.

## *Hafif Edebiyat Kitapları*

Okuyanlara hoş vakit geçirten, eğlenceli olduğu kadar da düşündürücü olan hafif edebiyat kitapları Abbasîler devrinde çok yaygındı. Bu tür eserlerin en güzel örneklerini *"Kelile ve Dimne"* ile Harirî'nin *"Makamât"*ında buluyoruz. Bunlardan ilki hayvan masalları kitabıdır; Kelile ve Dimne adlarını taşıyan iki çakalın başından geçenleri anlatır. Bu eşsiz eser, Bidpai adlı bir bilge Brahman tarafından yazıldığı söylenen Hint hayvan masallarından derlenmiştir. Arapça ve Farsçaya çevrilen ve İslâm ülkelerinde çok okunan bu kitap, devlet başkanlarının ve yöneticilerinin "kıssadan hisse" çıkararak ibret almaları ve doğru yoldan şaşmamaları için yazılmıştı. Harirî'nin *Makamât*'ını, özellikle dilindeki incelik, benzetme, iğretileme, mecaz, kinaye ve türlü kelime oyunlarından ötürü aydınlar pek seviyorlardı. Fakat halk arasında da tutunmuştu. Kitabın kahramanı Ebû Said, umursamaz, başına buyruk haliyle herkesin pek hoşuna gidiyor; serüvenleri, davranışları ve şakaları ağızdan ağıza dolaşıyordu. İslâm ülkelerinde XII. yüzyıl ortalarında büyük şehirlerde, özellikle Bağdat'ta bizim Köroğlu gibi devlet gücüne karşı koyarak fakirlere mülk dağıtan ve böylelikle sosyal eşitliğin gerçekleşmesine çalışan eşkıyalar (ayyârûn) türemişti. Ettinghausen'e göre, Ebû Said böyle bir tipi canlandırır.[20]

Bağdat Okulu diye adlandırılan XIII. yüzyıl Arap kitap ressamlığı, başlıca konularını bu iki eserden alıyordu. *Kelile ve Dimne* yazmalarının ne zaman resimlendirilmeye başlandığını kesin olarak bilmiyoruz. Elimizde bulunan resimlendirilmiş en eski nüshalar, XIII. yüzyıl başlarından kalmadır. Gerçi İstanbul'da Topkapı Müzesi Kitaplığı'ndaki *Saray Albümleri*'nden (murakkaa) birinde daha erken bir zamandan bazı resimler de bulunmaktadır (Hazine 2152 s. 60a). Fakat yazmalarından koparılan bu resimler birkaç tanedir ve *Kelile ve Dimne*'nin en eski minyatür repertuarı hakkında toplu bir bilgi vermeye yetmez. Bu yüzden XIII. yüzyılın başından kalan yazmalara dayanmak gerekiyor. Paris'te Bibliothèque Nationale'de bulunan ve şimdiye kadar herkesçe bu devre ait tek eser olduğu sanılan (1200 – 1220) resimli *Kelile ve Dimne* yazmasına (MS Arabe 3465), son zamanlarda Topkapı Müzesi Kitaplığı'nda ortaya çıkarılan ikinci bir yazma daha katıldı (Hazine 363). Bu eserde günümüze kadar iyi korunmuş bulunan pek zengin bir minyatür malzemesi yer almaktadır (Resim 7-14). Bu minyatürlerde, şimdiye kadar daha geç devirlerde ortaya çıktığını sandığımız birçok sahneyle karşılaşıyoruz. Buna karşılık burada yer alan sahnelerin bir kısmı sonradan ortadan kayboluyor. Bu durum XIII. yüzyılın başlarında hazırlanan *Kelile ve Dimne* yazmalarının en erken resim repertuarı hakkında fikir edinmemizi kolaylaştırıyor.



Makamât minyatürlerinin de ne zaman resimlendirilmeye başlandığı sorusuna kesin bir cevap vermekte güçlük çekiyoruz. Harirî'nin metninde anlatılanlara benzer hikâyeler, İslâm dünyasında pek sevilir ve karagöz, kukla, ortaoyunu gibi halk oyunlarında bu konulara sık sık rastlanır. XII. yüzyıl sonlarına doğru bu tür oyunların pek gözde olduğunu biliyoruz. Bu devirden oyun metinleri ve gölge oyunu figürleri elimizde bulunmamakla beraber, *Makamât* yazmalarının, Doğu'da pek eski bir geleneği olan bu oyunların etkisi altında, hiç değilse XII. yüzyılda resimlendirilmeye başlanmış olduğunu düşünebiliriz. Bugün bilinen en eski resimli *Makamât* nüshaları XIII. yüzyılın ilk yarısında yapılmıştır. Paris'te Bibliothèque Nationale'da bulunan ve eski sahibinin adıyla *Schefer-Harirîsi* diye anılan yazma, 1237 yılında Yahya İbn Mahmud el-Vâsıtî tarafında hem yazılmış, hem resimlendirilmiştir (Arabe 5847). Leningrad'da bilimler Akademisi'ne bağlı Doğu Araştırmaları Enstitüsü'nün koleksiyonunda tarihlendirilmemiş olan ikinci bir nüsha daha bulunmaktadır (MS S. 23). D.S. Rice bu nüshanın Paris'tekinden daha eski olduğu kanısındadır.[21]

## *Aşk Hikâyeleri*

Aşk İslâm edebiyatının başlıca konusu olduğu halde XIII. yüzyılda resimlendirilmiş sadece iki aşk hikâyesi tanıyoruz. Bunlardan biri *Bayâd ve Riyâd*'ın hikâyesidir. Vatikan Kitaplığı'nda bulunan bu eserin (Biblioteca Apostolica Vaticana, MS. AR 368) gerek metninde, gerekse resimlerinde çok eksikler vardır. Fas'ta, ya da İspanya'da yapılmış olduğu sanılan bu eserin minyatürleri, Bağdat Okulu üslûbuyla yapılmıştır ve yer yer Ortaçağ Hıristiyan minyatürlerini hatırlatan özellikler gösterir.[22] Diğer yazmanın adı *"Varka ve Gülşah"*tır. Bundan bir süre önce Topkapı Müzesi Kitaplığı'nda ortaya çıkarılan bu yazmada (Hazine 841), çoğu iyi durumda 71 minyatür bulunmaktadır (Resim 15-21). Varka ve Gülşah, Peygamber zamanındaki Arap kabileleri arasında geçen bir aşk serüveninin kahramanlarıdır ve adları, *Yusuf ile Züleyhâ*, *Kerem ile Aslı*, *Leylâ ile Mecnûn* gibi, ağızdan ağıza dolaşarak günümüze kadar gelmiştir. Bu hikâye VII. yüzyıldan sonra İslâm dünyasına yayılmış ve İspanya üzerinden Batı'ya geçerek *"Floire et Blancheflor"* adı altında Fransız Ortaçağ edebiyatına da girmiştir. Önsözünde Gazneli Mahmud'a (998-1030) sunulduğu bildirilen bu yazma, oryantalistlere göre eserin en erken Farsça çevirilerinden biridir. Fakat Bağdat Okulu'na bağlanan minyatürlerin üslûp özellikleri, bunların XIII. yüzyılın ilk yarısında Şiraz'da yapılmış olduklarını gösteriyor. Yazı da aynı zamandan olduğuna göre, elimizdeki yazmanın, eserin ilk çevirilerinden XIII. yüzyılda yapılmış bir kopya olduğu sonucunu çıkarabiliriz.

Bu iki yazmaya konu olan aşk aynı türden değildir. *Bayâd ve Riyâd*'daki, Symposion'da anlatılan platonik aşktır. Sevgililer hep birbirini arar, acı çeker, ağlaşır, dövünür fakat bir türlü buluşamazlar ve sonunda aşk özlemi içinde eriyip giderler. İslâm toplumunda kadınla erkeğin hayatı başlangıçtan beri birbirinden ayrıldığı için, Yunan romanlarından aktarılan platonik aşk, İslâm şiir dilinde kolayca yerleşiyor; hattâ şairler bunu aşk yaşantılarının dile getirilebileceği tek yol olarak görüyorlardı.

*Varka ve Gülşah*'ta, İslâmiyet'in ilk zamanlarındaki edebiyata bağlayabileceğimiz "epik aşk" söz konusudur. Burada sevgililer yalnız acı çekmekle kalmazlar, mutlulukları için savaşmayı da göze alırlar. Böylece hikâyeye, Bağdat Okulu yazmalarında pek rastlanmayan bir hareketlilik girer. *Bayâd ve Riyâd* yazmasında olaylar, bir mektup alınması, nehir kıyısında sevgililerin bayılması gibi önemsiz, fakat şaire aşk acısını ve mübalâğalı duygularını gazellerle dile getirme olanağını sağlayan belli birkaç motif içinde kalıyordu. *Varka ve Gülşah*'taysa çeşitli olaylar başdöndürücü bir hızla gelişir. Sevgililer Arap kabileleri arasındaki kanlı savaşlara, bu olayların kahramanı olarak karışırlar. Bu sahnelerde kadın kahraman erkek kadar önemli bir rol oynar. Gülşah, Varka'nın yanı başında onunla birlikte savaşır. Minyatürlerden birinde onu at üstünde ve zırhlar içinde, Varka'nın can düşmanını göğüs göğüse çarpışarak öldürürken görüyoruz.[23] *Bayâd ve Riyâd* yazmasında sanatçı, birkaç sahneyi resimlendirmekle yetinirken, *Varka ve Gülşah* yazmasının ustası hikâyeyi öylesine benimser ki, anlatılan olayların hiçbirinden vazgeçemez.

Minyatürlerde bu olaylar hemen hemen noksansız izlenebiliyor. Resim dizisi bir çevre tasviriyle başlıyor: Günlük hayatın geçtiği hareketli ve renkli bir çarşı içi gösteriliyor (Resim 15). İkinci resimde hikâyenin kahramanları tanıtılıyor; onları daha küçükken, okulda, hocalarının yanında görüyoruz (Resim 16). Epik anlatıma özgü olan bu girişten sonra, sanatçı bize olayları bir bir anlatmaya başlıyor. Varka ve Gülşah kabilesi, düğün gecesi düşman kabilenin baskınına uğruyor (Resim 17). Bu olay birçok karışıklığa yol açıyor: Sevgililer ayrılmak zorunda kalıyor, kanlı kabile savaşları oluyor, Varka esir düşüyor, Gülşah onu kurtarıyor ve daha birçok olaydan sonra Peygamber onları ölümlerinden sonra birleştiriyor (Resim 18-21). Hikâyenin tümü, çeşitli sahnelere ayrılır ve bu sahneler bir resim dizisi içinde birbirini izleyerek, bir destanın şarkılarında olduğu gibi, aşkı ve acılarını, yiğitliği ve bağlılığı anlatırlar. Burada önemli olaylar resimlerle de anlatılmaktadır. Moğollar devrine kadar Yakın Doğu'da bu tür olayların anlatılması söz sanatına tanınan bir ayrıcalıktı. Ancak Uzak doğu'nun epik resim gelenekleri Moğollarla Yakın Doğu'ya girdikten sonradır ki, resim sanatı kahramanların eylemler dünyasına açılabiliyordu. Fakat Batı ile Doğu arasında daha önce de ilişkiler vardı ve İslâm ülkeleri Doğu'da olup bitenlerden habersiz değillerdi. İlişkiler, sadece ekonomik alanda kalmıyor, kültür alanına da yayılıyordu. *Varka ve Gülşah* yazmasının minyatürleri bunu gösteriyor.



## *Resim Sanatında Günlük Hayat*

Abbasîler zamanında gelişmiş bir edebiyatla karşılaşıyoruz. Firdevsî'nin *Şahnâme*'si, Nizâmî'nin *Hamse*'si bunların başında gelir. Fakat Bağdat Okulu sanatçıları, aydın çevrelerde sevilen ve okunan bu eserleri resimlendirmeye yanaşmıyorlar, hoş vakit geçirtmekten öteye gitmeyen birkaç hikâyeyi resimlendirmekle yetiniyorlardı. Bununla beraber bu iddiasız çalışmalar, resim sanatına yeni konular kazandırıyor ve edebiyat yoluyla da olsa günlük hayatla ilişki kurulmasını sağlıyordu. Resim sanatının bu yöndeki gelişmesine Harirî *Makamâtı*'nın büyük katkısı olmuştur. Bu eserde anlatılan olaylar ayrı ayrı yerlerde geçtiği için, ressam Yakın Doğu'da ve özellikle Irak'ta günlük hayata sahne olan çeşitli çevreleri bize tanıtmak olanağını buluyordu. Bu resimlerde olayların geçtiği yerler gibi, insanlar da değişir: Kentte ve köyde, camide ve mahkemede, çarşıda pazarda değişik görünüşleri ve renkli giysileriyle, İslâm dünyasında toplanan çeşitli kavim ve sınıflardan gelen insanları yakından tanırız. Sanatçılar çevrelerinde olup biteni izleyip, bunları resme geçirmekte öylesine ileri gidiyorlar ki, evlerin en gizli köşelerine kadar sokulmaktan çekinmiyorlar: Yatak altına saklanan hırsızların suçüstü yakalandıklarını görüyoruz (Resim 14); harem dairesinde geçen türlü olaylar anlatılıyor, hattâ doğum sahneleri bile olanca açıklığı ile gösterilmekten kaçınılmıyor (Paris, Bibliothèque Nationale, MS Arabe 5847, Folio 122 verso).[24]

## *Hükümdar Resimleri*

Özene bezene hazırlanan değerli yazmaların başına, saray çevrelerine olan bağlılığın belirtilmesi istenildi mi çok defa hükümdar resmi konuluyordu. "Takdim sahifesi" diye adlandırılan bu resimler temsilî resimlerdi. Kral ya da halife burada, etiyle canıyla bir insan olarak değil de, bütün yüceliğiyle egemenlik gücünün taşıyıcısı olan bir sembol olarak gösteriliyordu. Genellikle onu bir törende adamlarının arasında, elinde silâh (kılıç, ok ve yay) ya da içki kadehi, tahtında otururken görüyoruz. Yakın Doğu'nun siyasal yaşamında Türk hakanları büyük bir rol oynadıkları için, resim sanatına girmiş bulunan yuvarlak yüzlü, çekik gözlü bir hükümdar tipi benimseniliyor; kimin resmi yapılırsa yapılsın, bir maske gibi bu yüz tekrarlanıyor. Küçük meleklerin, bir hâleyle çevrilmiş bulunan hakan başının üstünde çok defa tüller tutarak uçuştukları görülür. Ayaklarının dibinde tahtın koruyucusu olarak nöbet bekleyen iki aslan yer alır. Saray eğlenceleri, av, şölen ve dans gibi, çoğunu Emevîler devri sanatından tanıdığımız konulara da bu takdim sahifelerinde yer veriliyor. Çeşitli koleksiyonlara dağılmış olan bu hükümdar resimlerinin en güzel örneklerinden birini, Topkapı Müzesi Kitaplığı'ndaki *Saray Albümleri*'nden birinde buluyoruz (Resim 23-24). Yan yana iki yaprağı kaplayan bu eserde hakan, sol yaprağın

tam ortasında, üstünde tören üniforması, elinde içki kadehi, iki yanından birer ejderha başı yükselen altı işlemeli bir tahtta, bağdaş kurmuş oturuyor. Dimdik duruşu, tam karşıdan görünen iri, gösterişli cüssesi ve hiçbir çizginin kıpırdamadığı donmuş yüz ifadesiyle etrafını saranların hepsinden ayrılıyor. Sağında solunda en yakınları, veliaht ve annesi yer alıyor; saray adamları ve nöbetçiler ayakta duruyorlar. Başının üstünde uçan meleklerin dalgalandırdıkları tüller altında iki adam, hükümdar kılıcını tutuyor. Resmin alt bölümünde şölen hazırlıkları yapılıyor. Sol yandaki yaprakta ise, bu mutlu günü kutlayan büyük bir törenle karşılaşıyoruz. Her yana çiçekler serpilmiş, şahin tutan atlılar, tutsaklar, aralarına masal yaratıklarının katıldığı çeşitli hayvanlar, üst üste iki sıra halinde bir tören yürüyüşüyle hükümdara doğru ilerliyorlar. Böylece egemenlik fikrini temsil eden kral resminin etrafında, bu fikirle ilgili birçok sembol toplanıyor.

Hükümdar resimleri, kompozisyon düzenine göre iki esas tipe ayrılır. Bunlardan biri, Sasanîler'den bu yana represantasyon resimlerinde alışılagelen simetri şemasına bağlı kalır. Genellikle kral resimlerinde uygulanan şema da budur. İkincisinde, Bağdat Okulu'nun etkisi altında resme giren günlük hayat sahneleriyle bu sıkı düzen bir derece çözülür. Pseudo-Galenos yazmasındaki (*Kitâbü'd-Diryâk*, Paris, Bibliothèque Nationale, MS Arabe 2964) ilk takdim sahifeleri bu ikinci tip kompozisyon şemasına iyi bir örnek vermektedir[25]. Buna karşılık, *Kitâbü'l-Agânî*'nin takdim yapraklarından birinde görülen Bedreddin Lu'lu'nun resmi (İstanbul Millet Kitaplığı, Feyzullah Efendi 1566), simetriye bağlı saray üslûbuna klasik bir örnek diye gösterilebilir[26]. Berlin'deki Saray Albümleri'nden birinde buna benzer başka bir örnekle daha karşılaşıyoruz (Preussischer Kulturbesitz, Diez A, Fol. 71, s. 46).[27] Viyana'da (Nationalbibliothek, A. F. 9) bulunan Memlûklar devrinden kalma 1334 tarihli *Harirî* yazmasındaki kral resmi, simetri düzeninden şaşmayan saray üslûbunun oldukça geç zamanlara kadar devam ettiğini gösteriyor.[28] Bununla beraber İran'da bu donmuş kompozisyon şeması, içinde gösterilenlere uymayan bir çerçeve olarak kalıyor. Yukarıda sözü edilen Topkapı Müzesi Kitaplığı'ndaki takdim sahifesi buna güzel bir örnek veriyor. Bu resimde Orta Asya Türkistan fresklerinde devam eden antik sanat geleneği bütün canlılığıyla karşımıza çıkıyor ve eski Sasanî sanatının donmuş heraldik simetriye bağlı kompozisyon şeması içinde – hükümdar figürü bir yana bırakılacak olursa, her şey yeni bir hayatla kımıldıyor. 1300 tarihlerinde yapılmış olan bu resim, geleneksel Bağdat Okulu sanatına ilk defa Orta Asya resim geleneğinin karıştığını gösterdiği için, özel bir değer taşır. Moğol istilâsından sonra Yakın Doğu'da hükümdar resmi büsbütün değişiyor. XIV. yüzyıl başında yapılan Reşideddin'in *Câmiu't-Tevârih*'inde yer alan taht sahnelerinde hükümdar resimlerinin yeni bir anlayışla ele alındığını görüyoruz; bunların Abbasîler devrindeki takdim sahifeleriyle bir ilişkileri bulunduğu söylenemez.[29]



## *İslâm Düşüncesini Yansıtan Resim*

Geç-Abbasîler devri sanatında, ilk defa İslâm düşüncesini yansıtan bir form dili ile karşılaşıyoruz. Emevîler ve Erken-Abbasîler devrinde, Putperestlik zamanlarından arta kalan resim gelenekleri devam ediyordu. İslâm inancıyla yoğrulmuş ve bu inancın damgasını taşıyan bir resim sanatı, ilk kez Bağdat Okulu eserleriyle ortaya çıkıyor. Fakat İslâm dininde suret tasviri yasaklandığına göre, böyle bir resim sanatından söz etmekle çelişkiye düşmüş olmuyor muyuz? Bu soru burada cevapsız bırakılamaz. Çünkü İslâmda resim yasağı, Hadis'in üzerinde durduğu en önemli konulardan biri olmakla beraber, din adamlarının sonradan ortaya attıkları bir buluş değildi. Müslümanlıkta resim İslâm dininin esaslarıyla bağdaşmadığı için yasaklanmıştır. Tanrı ile dünya, Batı resim sanatının birbirine sıkı sıkıya bağlanan bu iki temel konusu, İslâm inancına dayanacak olan bir sanatın dışında kalıyordu. Müslümanlara göre Allah'ı tasvir, "kitap ehli"nin değil, putperestlerin, yani suret alan düzmece tanrılara tapanların işi idi; içinde yaşadığımız dünya ise, tasvire değmez bir "yalan-dünya" sayılıyordu. Dünya gerçeğini benimseyen ve onun peşinde giden bir sanat, hakikati tanımayan ve yalanı hakikat sanan putperestlerin sanatı olabilirdi. Resim yasağının, Tanrı Buyruğu'nda açıkça yer almadığı halde, kısa bir süre içinde İslâm ülkelerinde tutunmuş olması sebepsiz değildi. Bu ülkelerde serbestçe gelişebilen tek sanat türü, soyutlaştırılmış bitkisel ve geometrik motiflerin tekrarlanmasıyla oluşan süslemede toplanıyordu. Böyle olduğu halde İslâmda resimden söz edişimiz, burada Hıristiyanlıktakinden çok başka bir anlamı olan bir tasvircilikle karşılaşmamızdan ileri geliyor. Bu tasvircilik, resim yasağını çiğneyerek ortaya çıkmıyor, bu yasakla çelişkiye düşmeden gelişme olanağını buluyor. İslâm resim sanatı İslâm inancıyla yoğrulmuştur. Bu sanatı anlamak istiyorsak, onun, İslâm inancıyla olan ilişkilerini ortaya çıkarmamız gerekir.

## *İslâmda Mistik Öğretiler*

İslâm inancını yansıtan bir resim sanatının ortaya çıkmasında, daha Peygamber'in zamanında "Batinî"lerle beliren, sonradan türlü tarikatlarla İslâm dünyasına yayılan sûfî akımların büyük rolü oluyor. Dinî inanca "içtenlik" kazandırma ve "dünyayı-yenme" çabaları bu akımların ortak yanıydı. İslâm mistikleri de "Hakikat"in bize Kur'an'la bildirilmiş olduğu kanısındadırlar. Fakat Tanrı Buyruğu onlar için, bu hakikatin derin anlamına varmak isteyen bir öğretinin çıkış noktasıdır. İman burada gözü kapalı bir inanç olmaktan çıkıyor; anlama, bilme, benimseme, "tanrısal hakikat"a ulaşma için sürekli bir çaba oluyor. Bu öğretinin kaynağı "Tanrı aşkı"dır. Bu aşkla sufî her yerde Tanrı'yı arar, ona ulaşmayı ve onunla bir olmayı ister.

Tanrı'ya ulaşma, İslâm inancına göre ancak ölümden sonra gerçekleşebileceği için, mistikler ölümü, insan varlığının aşılamayacak olan bu son olanağını aşmayı, ölümü bir yaşantı konusu yapmayı denerler. Ölümle yaşam birbirine karışır, aralarındaki kesin sınır silinir. Mistiğin varlığı, ölüm içinde varolmadır. Tanrı âşığı, ölüm deneyinde bu dünyanın sınırlarını aşıp, öte dünyaya atılmayı, "ilk ölüm"ü, " ölmeden ölme"yi (Mûtû kable en temûtû, İbnü'd-Deybe 220) ister.

Mistiklerin dilinde bu ölüme, silinme (fenâ), yok olma denir. Bu, tutkuların sönmesi ve dünyadan kopmadır. Eylemlerini Tanrı Buyruğu'na göre ayarlayan Sünnet ehli, yaşamın böylesine yoksanmasına karşıdır. *Kur'an*'a göre gerçi hakikî hayat öte dünyada başlar ama, bu dünyadan kaçma ve nefse eziyet de gerekli değildir. Böylece Sünnîler, aile, şan, şeref, mülk gibi dünya nimetlerinden yararlanırlar ve değerine inanmadıkları bu dünyaya uymaya çalışırlar. Tanrı âşığı burada eylemle inanç arasında bir çelişki görür ve bundan kurtulmak için, nefsiyle sürekli bir savaş içinde kendisini dünya bağlarından kurtarmaya çalışır. "Yokolma"nın son aşamasında irade ve istek durur, dünya bir kayıtsızlık içine batar. Dünyayı yenme çabası burada ölümlü bir varlığın erişebileceği son sınıra dayanır. Bu aşamada Tanrı âşığı, maddeden sıyrılmış olmanın yüksek bilincine varır. Artık o salt ruh olmuştur. Bu duruma mistikler "ışık olma" diyorlar. Tanrı âşığı bu aydınlık içinde Tanrı'yı görür ve onun ışığında erir, onunla bir olur (ittihad).

Tanrı'ya ulaşan ve onunla bir olan sûfi, Sünnet ehlinin tanımadığı, bilmediği bir dünyaya açılır. Görülerini (vision) dile getirmek için, çeşitli anlamlara gelen, anlaşılması güç ve yanlış yorumlara yol açabilen benzetmelerden yararlanmak zorunda kalır. Hallac, vecd ve coşkunluk içinde ağzından dökülen "Ben Tanrı'yım" (Ene'l-Hakk) sözünü hayatıyla ödemişti. Mistiklerin, yaşantılarını anlatırken kullandıkları deyimler, çok defa dünya aşkının yaşantılarını andırır. Tanrı aşkıyla kendinden geçen ve onunla bir olan, sevgilinin varlığında eriyip yokolan âşığa benzetir kendini. Fakat bu erime, gerçekten bir yokolma değildir. Işık içinde eriyen, ateşte yanıp yeniden doğan Simurg gibi, bu ışık içinde yeni bir hayata kavuşur ve "ruh deryâsı"nda uzun bir yolculuğa çıkar.[30] Tanrı âşığı bu yolculukta sayısız "menzil"lerden geçer ve sonunda evren ona tanrısal aydınlığın ışınları olarak görünür. Bu görüyü Irakî "Bin camda ışıldayan tek güneş" diye tanımlıyor.[31] Dünya Tanrı'yı yansıtan bir aynadır. Tüm varlık bu aynada aydınlığa kavuşur, madde ruh olur, gerçek, gerçek olmaktan çıkar, karşıtlar ortadan kalkar, yerle gök, bu dünya ile öte dünya deyimleri anlamlarını yitirir ve Tanrı âşığı dünyayı, yeryüzüne yansıyan tanrısal ışınların çizdiği bir nakış olarak görür:

*"Bahar geldi mi örtülerinden sıyrılırsın. Yüzünün nûru toprağa dökülür ve görülmedik nakışlar belirir yeryüzünde."*

(Attâr)[32]



## *Mistik Öğretilerin Resim Sanatı Üzerindeki Etkisi*

Şimdiye kadarki açıklamalar bizi Plotinos'un panteist felsefesinden esinlenmiş olan bir ışık metafiziği ile karşılaştırdı. Bu metafiziğin temelinde yatan mitos, Platon'un mağara benzetisinde en güzel anlatımını bulur. "Hep-var-olan" varlık (Helios) olanca yoğunluğuyla İdea'da belirir. Duyularla algılanan nesneler bu İdea'nın yansımaları, gölgeleridir. Dünya insanı, gölgeleri hakikat sanır. Bilge bunların gölge olduğunu bilir. Fakat gölgeyle gölgesi düşen arasında bir ilişki vardır. Duyularla algılanan nesneler, gölge de olsalar, İdea'dan pay alırlar. Bu dünya bir görüntüdür ama tanrısal bir görüntüdür.

Mistiklerin dünyası bu dünya ile öte dünya arasında oluşur. Fakat Allah'la insan, yerle gök arasındaki aşılmaz uçurum ortadan kalkmış, bir bileşime ulaşılmış değildir. İslâm mistizmi, İslâm inancının temelleri üzerine kurulmuştur; Hıristiyanlıkta olduğu gibi, Tanrı'nın manevi varlığının maddeye bulaşacağını İslâm mistikleri kabul etmezler; Sûfi, İslâm dininin "iki dünya öğretisi"ni olduğu gibi benimser; Tanrı'nın "aşkınlık"ına (transcendens) inanır ve içinde yaşadığımız bu dünyayı hakikatten yoksun, boş bir görüntü olarak görür. Yerle gök arasında böylesine aşılmaz bir uçurum olduğu için, Tanrı'yla "bir olma" Tanrı âşığının ortadan silinmesi (ölmeden ölmesi), "iki"den "bir"in yokolup "tek"in kalması anlamına gelir. Tanrı âşığı, kendini ve bu dünyayı yendiği anda aydınlığa kavuşur, her şey ona görünmeyen Tanrı'nın gölgesi ve yansıması olarak görünür. Bu dünya "boş görüntü" olmaktan çıkar, "tanrısal görüntü" olur.

Bu öğretiler İslâm ülkelerinde, özellikle aydın çevrelerde derin yankılar uyandırıyordu. Ortaçağ kaynakları, sanatçının kişiliği ve hayatı hakkında bize ayrıntılı bilgi vermedikleri için, İslâm ressamlarının mistik akımlara katılıp katılmadıklarını bilmiyoruz. Fakat mistik öğretiler, resim sanatına, İslâm inancı içinde gelişebilme olanağını sağlıyor ve sanatçılar ister bilincine vararak, ister gelenek ve görenekle olsun, bu öğretilerin dayandığı dünya görüşünü benimsiyorlardı. Müslümanlık, Tanrı ile dünya gerçeğini tasvir etmeyi sanata yasaklamıştı. Mistik öğretilerle, bu iki dünya arasında oluşan, dış algıların içgörü haline geldiği bir düşünce dünyası sanata açılıyordu. İslâm ülkelerinde yüzyıllar boyunca sökülüp atılamayan kökleşmiş resim gelenekleri, bu düşünce dünyasına yöneliyor. Tanrısal görüntüyü tanıtmak resmin görevi oluyor. Bu görev, İslâm ülkelerinde resim sanatına, tasvir yasağıyla çelişkiye düşmeden yaşama hakkını veriyordu.

Bu nedenle karagözcü hepimizin bildiği perde gazellerinde bu görevden sık sık söz eder. Oyun perdesi ona göre hem "hayal", hem "hakikat" perdesidir. Gerçi biz bu perdede sadece gölge ve görüntü (zıll ü hayâl) görürüz. Bunları gösterebilmek için karagözcü "perde kurar" ve "şem'a yakar". Odayı karartıp mum ışığını yaktı mı (bu dünyaya yüz çevirip mistik ışığa yönelme) perde ay-

dınlanır ("örtü" kalkar) ve şekiller görünür. Büyük küçük, genç ihtiyar her seyirciyi güldürüp eğlendiren bu hayal oyununun gösterdiği şekillerin ardındaki hakikati ancak bilge anlar. Perde üzerinde, bu yalan dünyayı, birer görüntü ve gölge gibi gelip geçen insanları, onların anlamsız uğraşılarını seyreder ve evreni –perde arkasındaki oyuncu gibi– görünmeden yöneten Allah'ı düşünür.[33]

Karagöz'le zamanımıza kadar gelen gölge oyunları ile İslâm minyatürleri arasında büyük bir benzerlik göze çarpar. Minyatür ressamı da gösterdiği şekilleri soyutlaştırır, şema haline sokar; karagözcünün perdeye yansıttığı şekillerin benzerlerini kâğıt üzerinde renk ve çizgiyle vermeye çalışır. Geç-Abbasî devri kitap resminin form dili, Geç-Helenizm sanatına çok şey borçluydu. Fakat oradan alınan örnekler, dünyaya çevrik antik form anlayışıyla bağdaşmayan bir soyutlaştırma çabası içinde değiştiriliyor ve İslâm kültürüne mal ediliyordu. Bağdat Okulu sanatçılarının bu çabası öylesine ileri gider ki, antik kaynaklardan çevrilen eserlerin resimleri kopya edilirken bile, sanatçılar asıllarından uzaklaşarak bu resimleri soyutlaştırmaktan kaçınmazlar. Böylece Dioskurides'in bitkiler kitabında natüralist bir görüşle çizilen bitki örnekleri, eserin Arapça çevirisinde soyut bir motif haline gelir (Resim 1). Yahut Yunan filozoflarının hayatı ve öğretileri üzerine yazılan başka bir kitabın çevirisinde elbise kıvrımları, yer yer geometrik ya da spiral formlar içinde dondurulan bir nakış niteliği kazanır (Resim 5). *Makamât* ya da *Kelile ve Dimne* yazmalarının resimlerindeyse, üslûp değişmesi daha da ileri gider ve soyutlaştırılan antik formlar büsbütün tanınmaz hale gelir.

Bu abstraksiyon eğilimi, yukarıda gördüğümüz gibi, sanatçıların çevresinde olup bitene karşı duydukları ilgiyi kısıtlamıyordu. Bağdat Okulu sanatçıları, resimlendirdikleri yazmalarda konularını çok kere günlük hayattan alırlar. Fakat bu hayat sahneleri resme aktarıldı mı, Karagöz perdesinde olduğu gibi soyutlaşır ve şema olarak verilir. Bu resimlerde tasvir, karagözcünün "zıll ü hayâl"i gibi iki anlamlı olan bir sembol oluyor: Bir yandan bu geçici dünyanın boşluğuna, öte yandan evreni yöneten Allah'ın büyüklüğüne işaret ediyor.

İslâm minyatürlüğüyle gölge oyunları arasındaki benzerlik, Geç-Abbasî devri minyatürlerinde daha çok göze çarpar; çünkü her iki sanat türünün bu devirde işledikleri konular birbirine çok yakındır. Bugün elimizde XIII. yüzyılın ilk yarısından kalma üç gölge oyunu metni bulunuyor. Oryantalistler, Hariri *Makamât*'ıyla bunlar arasında şaşırtıcı bir benzerlik görüyorlar. Her ikisinde de önemli olayların geçtiği uzun hikâyeler yerine, güldürücü kısa fıkralar anlatılıyor. Büyük bir ustalıkla anlatılan, türlü buluşlar ve kelime oyunlarıyla bezenen bu fıkralarda önemli olan söz sanatının incelikleriydi. Bunlar tasvir edilemeyecekleri için, ressamlar, gölge oyunlarında olduğu gibi, kelime oyunlarının yapılmasına vesile olan belli durumların tasviri ile yetiniyorlardı. Olayların geçtiği yerler gösteriliyor ve hikâyede adı geçen kişiler, grup içindeki yerlerine, davranışlarına, giyim kuşam, hareket ve yüz ifadelerine göre bir bir belirtiliyordu. Gölge oyunlarında olduğu gibi bu resimlerde de çeşitli tiplerle karşılaşıyoruz:



Zengini fakiri, aptalı kurnazı bir bir önümüzden geçiyor ve sanatçı bunları bir karikatürcü gözüyle resme geçiriyor. Yüz ifadeleri ve davranışlarıyla insanı andıran, insan gibi konuşan *Kelile ve Dimne* hikâyelerindeki hayvanlar da, insan zaaflarını gösterme yolunda sanatçılara pek elverişli bir malzeme sağlıyordu. Şakayla ciddinin birbirlerine karıştığı bu resimler, bizi güldürdüğü kadar düşündürür ve en eğlenceli sahneleri bile seyrederken, bunların ardında bir manânın gizlendiğini sezeriz. Bağdat Okulu ressamları gerçek yüzüyle insanı tanıtmak istiyor. Gerçi idealleştirilen hükümdar resimlerinde, sanatçıların Doğu'da kökleşmiş olan eski bir geleneği sürdürerek, bu kuralın dışına çıktıklarını görüyoruz. Fakat bir saygı borcunun ödenmesi amacıyla yapılan bu resimler, kitabın başına konuyor ve içindeki resimlerden ayırt edilerek bir kalıp gibi tekrarlanıyordu. XV. ve XVI. yüzyıl İran minyatürlerinde, içinde servi boylu güzellerin ve masal kahramanlarının dolaştığı cennet bahçeleriyle karşılaşacağız. Abbasîler devri sanatında dünya, Şiî olan İran'da olduğu gibi, tüm noksan ve pürüzlerinden arınmış, böyle mutlu ve güzel bir görüntü olarak yaşanmıyor. Bu dünya, tanrısal bir görüntü de olsa, yüceltilmeye değmez diye düşünülüyor.

## Moğol Egemenliği Altında İran

### *Moğol İstilâsı*

Moğolların Yakın Doğu'yu istilâsı, İslâm kültür tarihinde yeni bir dönem açıyor. 1258 yılında Bağdat'ın alınması ve son Abbasî halifesinin öldürülmesiyle İslâm İmparatorluğu tarihten siliniyor ve başka bir imparatorluğa bağlanıyor. Moğol İmparatorluğu bu dönemde henüz gelişme halinde olmakla beraber, gene de tarihin en büyük imparatorluğu olarak Uzak Doğu'dan Avrupa'ya kadar yayılıyordu.

Moğol denildi mi, bugün hâlâ, İslâm ve Hıristiyan dünyasının Moğol tehlikesiyle yüz yüze geldiği zamanlardan kalma bazı düşünceler aklımıza gelir. Tarih kitaplarında "bozkırın vahşi ve savaşçı sürüleri" diye tanımlanan Moğollar, pek çoğumuz için eski kültürleri yakıp yıkan, yapıcılıktan yoksun, yağmacı insanlardır. Tehlike karşısında korkunun yarattığı bu düşünceler tek yanlıdır ve gerçeğe uymaz. Bu kavmin, tarihin en büyük imparatorluğunu kurmuş olması ve onu örneksel bir örgütlemeye dayanarak yüzyıllar boyunca sürdürmesi (Büyük İskender'in kurduğu imparatorluk bile ölümünden hemen sonra dağılmaya başlamıştı), bizi yargılarımızda daha ölçülü olmaya zorluyor. Hiç kuşkusuz Moğollar türlü devletleri ve kavimleri yok etmişler, zengin kültür merkezlerini yakıp yıkmışlardı. Fakat yapıcılık iradesi, yıkma hırsından geri kalmıyordu. İmparatorluğun kuruluş yıllarında yerle bir olan Bağdat gibi şehirler, sonradan en kısa zamanda yeniden kurulmuştu. Karakurum ve Sultaniye gibi Moğollar zamanında yeşeren zengin merkezler, yapıcılıklarına birer örnek diye gösterilebilir. Moğolların şehircilik alanındaki etkinliklerinin izlerine bugün hâlâ Pekin'de rastlanmaktadır. Uzak Doğu ile Avrupa arasında bin yıldan uzun bir süre kapalı kalan karayolunu Moğollar açmışlardı. Ulaşım örgütü, Gazan Han zamanında öylesine gelişmişti ki, İmparatorluğun en uzak köşesinden gelen haberler üç gün içinde İmparator'a ulaşıyordu. Uzak ve Yakın Doğu arasında, halifeler zamanında da ekonomi ve kültür alanlarında alışveriş vardı. Fakat hi bir zaman Moğollar döneminde olduğu kadar Doğu ile Batı birbirine yaklaşmamıştı.



Bu ortam içinde, çeşitli kavimlerin ve ulusların elbirliğiyle meydana getirdikleri bir imparatorluk kültürü doğuyor ve İslâm resim sanatının tarihinde yeni bir dönem başlıyor. Bu tarihe kadar hoş vakit geçirtmek için yazılan birkaç eserin resimlendirilmesiyle yetinilmişti. İslâm dünyası ilk kez resim sanatına yüksek değer veren bir uygarlıkla karşılaşıyordu. Maniheizm dininin kurucusu Mani'nin ressam olarak ünü, Doğu'da bugün bile dilden dile dolaşır ve bu dinin yayılmasında, Mani'yi örnek alan müritlerin yaptıkları resimlerin büyük katkısı olduğu söylenir. Türkistan'da Buddhistlerin ve Maniheistlerin manastır duvarlarına yaptıkları freskler, bu söylentilerin yanlış olmadığını gösteriyor. Bu fresklerde sanatçılar dinî bir inançla kutsal konuları ele alıyor, azizlerin halk ağzında dolaşan efsanelerini, Buddha'nın doğumundan önceki ve sonraki öykülerini, üst üste sıralanan frizlerde resmin somut diliyle canlandırıyorlardı.[34] Uygurlarda resmin gücü, sözden geri kalmıyordu ve Turfan bulutlarında (freskler, tahta levhalar, elişleri, yazmalar vb.) görüldüğü gibi resim, dinî metinler kadar önemliydi. Doğu'nun yüksek bir değer taşıyan bu dinî resim gelenekleri, Moğollarla Batı'ya, İran'a ve diğer İslâm ülkelerine giriyor. Başlangıçta Müslümanlar bu gelenekleri herhalde yadırgamışlardı. Bu sanatın Buddhist ve Maniheist inançları yansıtan konuları, onlara fazla bir şey söylemiyordu. Fakat karşılaştıkları form dili de, Bağdat Okulu'nunkinden çok başkaydı. Geç-Helenizm sanatının mirası, Doğu'da, İslâm dünyasında olduğu gibi özelliğini büsbütün yitirmemişti. İçi ve özüyle olduğu kadar dış görünüşüyle de ancak yadırgama duygusu uyandırabilecek olan başka tür bir sanatla karşılaşılıyordu.

### *Şahnâme'nin Resimlendirilmesi*

Moğollar devrinde ilk resimlendirilen yazma *Şahnâme*'dir. Kökleri İslâmlık öncesi zamanlarına kadar giden İran'ın bu ulusal kahramanlık destanı, IX. yüzyıl sonlarında, Firdevsî'nin şiir diliyle, İran edebiyatının baş eseri olmuştu. Eremitage'daki yeni buluntular, destandan bazı sahnelerin daha VII. yüzyılda Orta Asya'nın önemli bir merkezi olan Pencikent'teki duvar resimlerinde tasvir edilmiş olması ihtimalini belirtiyor.[35] Fakat Şahnâme'nin, İran'da resimlendirilebilmesi için, Firdevsî'den sonra daha üçyüz yıla yakın bir zaman beklemesi gerekiyordu.

Moğolların İran'a girer girmez bu eseri ele almaları, fethettikleri memleketlerde pek akıllı bir kültür politikası güttüklerini gösteriyor. İran'da halifeler devrinde mezhep kavgalarıyla ezilen Şiîlere, Moğollar üstün haklar tanımışlardı ve Şiî olan çoğunluk onlardan yanaydı.[36] "Moğol üslûbu"nun İran'da kendini tanıtması ve kabul ettirebilmesi için, Şiîlerce kutsal bir anlam taşıyan bu ulusal destandan daha uygun bir eser düşünülemezdi.

İlk Şahnâme ressamları çalışmalara örnek bulunmadığı için, hayal gücüyle yeni bir resim dünyası yaratmak zorundaydılar. Yaratıcılıkta ressamların, *Şah-*

*nâme* şairinden hiç de geri kalmadıklarını görüyoruz ve üç yüz yıl önce şiir diliyle canlandırılan destan, bu kez resimle yeni bir hayata kavuşuyordu (Resim 25-34). O zamana kadar okunan ya da anlatılan *Şahnâme* hikâyeleri, şimdi bir bir göz önünde canlanmaya başlıyor ve bu resimlere bakanlar, Rüstem'in atı Rahş'ın, sazlıkta efendisi uyurken, saldıran bir aslanın nasıl hakkından geldiğini (Resim 27); İsfendiyar'ın Simurg ve ejderhayla nasıl savaştığını (Resim 29-31); Keyhüsrev'den ayrılmak istemeyen arkadaşlarının dağlarda ölümünü (Resim 30); Hüsrev'in sarayın penceresinde bekleyen Şirin'le karşılaşmasını (Resim 34); dağlarda avlanan Behram Gur'un ustaca attığı okla, kaçan ceylanın kulağını bacağına nasıl yapıştırdığını görüyorlardı (Resim 33). Bu resimlerin etkisi ilk anda herhalde şaşırtıcı olmuştu. Abbasîler devrinde söz sanatıyla yeni ilişki kuran resmin anlatım olanakları belli konular içinde kalıyordu. Şimdi ressamın şairle yarışmakta olduğu görülüyor; önemli olay ve eylemleri anlatmanın, sadece söze tanınan bir ayrıcalık olmadığı anlaşılıyor. Bu anlayış, İran'da epik şiirin yanında, yeni bir sanat türü olarak epik resmin doğmasını sağlıyor.

Şahnâme'nin resimlendirilmesiyle buzlar çözülüyor ve İran yeni form dilini benimsiyor. Başlangıçtaki yadırgama duygusu yerini sonsuz bir hayranlığa bırakıyor, kısa bir süre içinde *Şahnâme* ressamlığı İran'ın her köşesine yayılıyor. Metinlerinden koparılarak, Topkapı Müzesi Kitaplığı'ndaki çeşitli *Saray Albümleri*'nde toplanmış olan XIV. yüzyıldan kalma *Şahnâme* resimlerinden, bu yüzyılda sadece Tebriz ve Şiraz'da değil, İran'ın en uzak köşelerinde bu yazmaları resimleyen atölyelerin bulunduğunu anlıyoruz. Saray için, hiç bir masraftan kaçınılmadan, göz nuru dökerek hazırlanan süslü Şahnâmeler'in yanında, orta sınıf, hattâ halk için yapılmış olanlar da vardı[37]. Ayrıca yüksek sesle *Şahnâme* hikâyeleri okunurken, bir çeşit "göstermelik" olarak kullanılan büyük boy resimlerle de karşılaşıyoruz.

Firdevsî'nin eseri yüksek bir edebiyat değeri taşıdığı için, yazıldıktan kısa bir süre sonra Arapçaya çevrilmiş ve İran'ın ulusal destanını bütün İslâm dünyası benimsemişti. Böylece resimli *Şahnâme* yazmaları elden ele dolaşarak her tarafa yayılıyor ve sanatçıların bunlardan öğrendikleri yeni resim dili, XIV. yüzyıl İslâm kitap ressamlığında yeni bir çığır açıyor.

## Câmiu't-Tevârih'*in Resimlendirilmesi*

İran'da resim dili artık çözülüyor ve sanatçıların o zamana kadar el atamadıkları yazmalar bir bir resimlendiriliyor. Epik resmi, tarihî resim türü izliyor (Resim 35-37). Gazan Han'la (1295-1304) kardeşi ve halefi Olcaytu Hudabende'nin (1304-1360) vezirleri Reşideddin, Raşidiye Kitaplığı'nı kurmuş ve burada resimli büyük bir dünya tarihinin (*Câmiu't-Tevârih*) yazılmasını tasarlamıştı. Bu iş için memleketin her yanından yalnız bilginler değil, sanatçılar da çağırılıyordu. Bunların arasında Uygurlar, Moğollar, İranlılar ve Türkler, yani Müslüman, Hıristiyan, Buddhist ve Şaman olmak üzere değişik din ve inançlara bağlı çeşitli uluslardan insanlar bulunuyordu. *Câmiu't-Tevârih* resimlerinde İslâm ve Çin tarihiyle ilgili olaylar, *Tevrat* ve *İncil* hikâyeleri, özellikle Muhammed'in ve Buddha'nın hayatına ait sahneler geniş bir yer tutar. Eserin resimlendirilen bölümleri bugün Edinburg (U.B.N. 20; tarihi 1320), Londra (Royal Asiatic Society; Nr. 59, tarihi 1314) ve İstanbul (Topkapı Müzesi Kitaplığı; tarihi 1314) kitaplıklarına dağılmış bulunuyor. İstanbul'daki bölüm, 1425 tarihinde Hafız Ebrû tarafından derlenen Mecmau't-Tevârih içinde yer alır (Hazine 1653, 1654). Bunlara son yıllarda, üslûp bakımından elimizdeki *Câmiu't-Tevârih* resimleriyle büyük bir benzerlik gösteren 46 minyatür daha katılmıştır. Berlin'deki Saray Albümleri'nde (Diez A. Fol. 70-72) bulunan bu minyatürlerde tasvir edilen konulara (savaş sahneleri, taht ve saray törenleri) bakılacak olursa, bu resimlerin *Câmiu't -Tevârih*'in sonradan kaybolan Moğol tarihiyle ilgili bir bölümüne ait olduğu düşünülebilir[38].

## *Dinî Resimler ve Erken Miraç Sahneleri*

Moğollar Uygur devletinin ve kültürünün mirasçılarıydı. Uygurlarda resmin kutsal bir anlamı vardı. Türkistan'da bulunan mağara tapınaklarındaki fresklerde dinî konular tasvir ediliyordu. Bu göreneğe alışmış olan Moğollar, XIV. yüzyıl sonlarında İslâm dinini kabul ettikleri halde, Müslüman sanatçıların dinî konuların tasvirine karşı gösterdikleri çekimserliği bir türlü anlayamıyorlardı. İlhanlılar zamanında dinî konulara karşı duyulan ilgi, önceleri ansiklopedik bir meraktan öteye geçmiyor ve çeşitli dinlerde yer alan menkıbeler, tarih kitapları çerçevesi içinde yazılıyor ve resimleniyordu. Reşideddin'in dünya tarihinde bunu görüyoruz. Fakat dinî resimlere karşı ilgi arttıkça, Müslümanların eğitilmesi ve aydınlatılması için yazılan dinî metinlerin de resimlendirilmesine başlanıyor. Bu tür yazmaların başında Peygamberlerin hayatı (*Kısasu'l-Enbiyâ*) ve Muhammed'in göğe çıkması (*Miraçnâme*) ile ilgili menkıbeler gelir. Bu konularda XV ve XVI. yüzyıllarda yazılmış olan eserlerin birçoğu günümüze kadar gelmiştir. Fakat Moğollar devrinden sadece birkaç Miraç resmi elimizde bulunuyor. Yazmasından koparılmış olan bu resimler, Topkapı Müzesi Kitaplığı'ndaki albümlerden birinde toplanmıştır (Hazine 2154). Yedisi büyük, üçü küçük boydaki bu resimlerin, Üstad Ahmed Musa'nın elinden çıktığı sanılmaktadır. Ettinghausen bu resimleri, XIV. yüzyılın ikinci çeyreği olarak tarihler.[39] Bu tarihlemeye göre bu minyatürleri, bilinen Miraç resimlerinin en eski örnekleri olarak kabul etmemiz gerekiyor (Resim 38-39).

Sözü geçen minyatürlerin bulunduğu albümde, ayrıca XVI. yüzyılın tanınmış kronistlerinden Dûst Muhammed'in dikkate değer bir açıklamasıyla karşılaşıyoruz. İlhanlılar ile Calayırlılar arasındaki süre içinde gelişen sanat akımları hakkında bize toplu bir bilgi veren bu açıklamaya göre, Ebû Said zamanında

(1317 – 1335) "sanatın yüzündeki peçeyi kaldıran ve yeni resmi bulan" Üstad Ahmed Musa olmuştur. Dûst Muhammed, bu ustanın eserleri arasında Mevlânâ Abdullah tarafından kopya edilen bir *Miraçnâme*'den de söz ediyor. Burada ister istemez şu soru akla geliyor: Acaba elimizdeki minyatürler bu Miraçnâme'nin resimleri midir? Resimlerin bulunduğu yazma kaybolduğu için, bu soruyu kesin olarak cevaplandıracak durumda değiliz. Ettinghausen'in tarihlemesi ve resimlerden birkaçının üzerinde bulunan "Kâr-ı Üstâd Ahmed Musa" yazısı bu sanıyı kuvvetlendiriyor. Fakat Doğu'da sanatçıların yapıtlarına, kendi adlarının yerine ünlü üstadlarınkini yazmaları olağandı ve resimler üzerinde görülen bu tür yazılar bir vesika değeri taşımaz. Dûst Muhammed'in açıklaması ve, bu minyatürlerin aynı albümde yer almış olmaları da bunları Ahmed Musa'nın yapmış olduğunu göstermez. Çünkü Osmanlıların "murakkaa" diye adlandırdıkları bu albümler, çeşitli yazmalardan koparılmış olan resimlerle yazıların, belli bir düzen gözetilmeksizin gelişigüzel yan yana yapıştırılmasıyla hazırlanıyordu. Dûst Muhammed'in açıklaması ve bu Miraç resimlerinin aynı albüme girmesi sadece bir tesadüf de olabilir.

Üstad Ahmed Musa'nın elinden çıkmamış olsalar bile, hiç kuşkusuz bu resimler büyük bir ustanın yapıtlarıydı. İkonografi bakımından bu minyatürler, birçok noktada alışılagelenlerden ayrıldıkları için, resimlendirdikleri metnin de bilinen Miraçnâmeler'den ayrıldığı sonucunu çıkarabiliriz. Bilinen Miraçnâme resimlerinde, Peygamber, Cebrail'in önderliğinde, gök yolculuğuna Burak üzerinde çıktığı halde, bu resimlerde Cebrail'in omuzları üzerinde dağları ve suları aşarken gösteriliyor (Resim 38). Kutsal horoz sahneleri de alışılmış Miraç resimlerinden ayrılıyor (Resim 39). Kararmış gümüş zemin üzerinde bembeyaz kocaman bir horoz yüksek bir taht üzerinde duruyor. Önünde saf saf dizilen melekler, yüzleri ve elleri ona çevrik dua ediyorlar. Horozun bu resimde kutsal bir anlam taşıdığı besbelli. Eski İran'da ışığın habercisi ve bekçisi olan horoz kutsal sayılırdı. Fakat burada eski inanç sembolü yeni bir anlam alıyor ve bazı Miraç metinlerinde sözü edilen bir sahneyi canlandırıyor: İlk gün ışınlarının bekçisi, Müslümanları sabah namazına çağrıyor.

Bir başka resim Peygamber'i Kubbetü's-Sahra'da –dinî kaynaklara göre Peygamber'in gök yolculuğuna başladığı yer– gösteriyor. Öteki resimlerde gökyüzünde karşılanma, cennet tasviri ve nihayet Peygamber'e bir melek eliyle bir şehir maketinin sunulması sahnelerini görüyoruz. Bu son resim, bir hadise göre Peygamber'in, İstanbul'un büyük bir İslâm hükümdarı tarafından fethedileceğini haber veren bir öngörüsüyle ilgilidir.[40]

Bu Miraç resimlerinin bu kadar az sayıda olması, birçoğunun metinle birlikte kaybolmuş olması ihtimalini akla getiriyor. Elimizdekilerden, bu resimleri yapan ustanın Doğu'nun epik resim türüne hiç de yabancı olmadığı anlaşılıyor. Burada geleneğin bize ilettiğini, resim diliyle anlatan bir ustayla karşılaşıyoruz. Peygamber'in Cebrail'le birlikte, resmin kenarında önemsiz bir yer aldığı minyatürler buna işaret ediyorlar (Resim 39). Sanatçı, Peygamber'i gök yolculuğunda gördüğü ve yaşadığı olayları anlatan bir aracı figür olarak göstermekle, geleneğin Peygamber'in ağzından ilettiklerini, resimlemekte olduğunu belirtmek istiyor. Tabiatüstü fikrinin Moğollara tamamıyla yabancı kaldığı anlaşılıyor. Tasvir edilen sahneler gökyüzünde geçtiği halde, sanatçı bunları dünyada geçiyormuş gibi, zaman-mekân bağlantıları içinde gösteriyor ve doğal yasalarla olduğu kadar, düşünce kurallarıyla da çelişkiye düşmüyor. Kutsallığı belirten sadece birkaç sembolle karşılaşıyoruz: Meleklerin sivri uçlu Sasanî taçları, Peygamber'in başını ya da bütün vücudunu saran nur hâlesi gibi. Meleklerin tabiatüstü bir varlık oldukları ancak kanatlarından anlaşılıyor. İri yarı gövdeleri, zamanın modasına uygun giysileri ve örgülü uzun saçlarıyla öte dünyanın habercileri olmaktan çok, bu dünyanın insanlarını andırıyorlar. Resim kompozisyonu, figürlerin duruş ve hareketleri, gruplanmaları, mimarînin ve manzaranın verilişi, Erken İtalyan Rönesans resimlerini hatırlatıyor. *Divina Comedia*'da, Dante'nin Miraç'tan esinlendiği biliniyor. Batı etkilerinin açıkça görüldüğü bu resimlerde de Ahmed Musa'nın İtalyan ustalarından esinlenmiş olduğunu söylemek yanlış olmaz. Bu karşılıklı etkileme bizi şaşırtmamalıdır. Çünkü XIV. yüzyılda Batı ile Doğu Ortaçağ sonlarını yaşıyor ve ayrı yollardan da olsa, aynı gelişme aşamasına varmış bulunuyorlardı. Her iki dünya birbirine açılabiliyor ve kültür alanında birbirini etkileyebiliyordu. Bu dönemde İslâm dünyası, Moğolların Doğu'dan Batı'ya taşıdıkları antik kültür mirasının etkisi altında, Ortaçağ sınırlarını aşmak için zorlanıyor ve İslâm sanatı tabiata açılmaya çalışıyordu. Fakat bu doğrultudaki gelişme uzun sürmüyor ve İran'da resim, aynı yüzyılın sonlarında, tabiatçılık yolundan uzaklaşarak yeniden bir nakış ve sembol dili oluyor. 1453'te İstanbul'un alınmasıyla Batı'nın kapısı Doğu'ya açılınca, İslâm dünyasının bir daha Ortaçağ'dan çıkmak için zorlanarak Rönesans'ın eşiğine kadar geleceğini ilerde göreceğiz. Fakat bu atılım da sonuçsuz kalacak ve Rönesans'a giren Batı dünyasıyla, Ortaçağ sınırlarını bir türlü aşamayan İslâm dünyası arasında aşılmaz bir çağ uçurumu açılacak.

### *Moğollar Devrinde Manzara Ressamlığı*

Yakın Doğu'da "manzara ressamlığı" da Moğollar devrinde başlar. İran'da tabiat duygusunun çok eski, İslâmlıktan önceki Mazdaist devirlere kadar giden bir geçmişi vardı. Fakat tabiat tasvirciliğinin doğabilmesi için, bu duygunun somut bir form iradesiyle yoğrulması gerekiyordu. Ancak Uzak Doğu'nun natüralist sanatıyla karşılaştıktan sonradır ki, İran'da o zamana kadar bilinmeyen değerleri Yakın Doğu'ya tanıtan bir manzara ressamlığından söz edilebilir (Resim 40-42).

İran'da en erken manzara tasvirlerini *Şahnâme* ve *Câmiu't-Tevârih* resimlerinde buluyoruz. Genellikle Uzak doğu örneklerini şemalaştırarak veren bu resimlerde manzara, çevre ve dekor niteliğindedir. Manzaranın, figürlerin çevresi

olarak değil de, kendi başına bir değer kazanarak sanata konu olması, İran'da ancak XIV. yüzyılın ortalarında mümkün olabiliyor. "Mevsim" ve "Ay" resimleri bu türe örnek olarak gösterilebilir. Bunların en güzellerinden biri, kış uykusuna hazırlanan tabiatı, yaprakları dökülmüş birkaç ağaç, bir nehir ve kurumuş ot kümeleri ile canlandıran bir "Sonbahar" tasviridir (Resim 41). Topkapı Müzesi Kitaplığı'ndaki Saray Albümleri'nden birinde bulunan "Yaz" resmi, parça olarak elimize geçtiği halde, burada ustalıkla uygulanan pointilist teknik, bu eserin büyük bir sanatçının elinden çıktığını gösteriyor (Hazine 2153, s. 68a).[41] Resme derinlik ve panoramik bir genişlik kazandırabilmek için, "Sonbahar" resminde olduğu gibi, burada da manzaraya yukarıdan (kuşbakışı) bakılıyor. Bakış açısının daraldığı ve ilginin belli formlar üzerinde toplandığı resimler de var. Sanatçılar, uzak-yakın karşıtlığının derinlik duygusu uyandırabileceğini biliyorlar ve bu tür resimlerde çok defa ön plana kuş, ağaç ya da başka bir motif konuyor[42]). Perspektif oyunlarının bu dönemde pek yaygın olduğu görülüyor: Tabiat, değişik bakış noktalarından inceleniyor, şaşırtıcı ve görülmedik yanlarıyla gösterilmeye çalışılıyor ve böylece manzara ressamlığı beklenmedik bir zenginliğe kavuşuyor.

Dağ manzaraları pek seviliyor. Berlin'deki *Saray Albümleri*'nden birinde buna güzel bir örnek buluyoruz (Resim 40). Resim çerçevesinden taşarcasına yükselen, dik ve sarp kaya bloklarının doldurduğu vahşî bir manzara içinde, dört nala giden bir Moğol atlısı görülüyor. Atla binicisi tek vücut olmuşlar, koşan atın –karnı yere değercesine toprak üstüne yayılan ve uzayan vücudunun– yatayı ile kayaların dikeyi arasındaki karşıtlık, resmin her yanında tekrarlanıyor ve ıssız manzaraya –durgunluğu içinde– şiddetli bir gerilim katıyor.

Bu devrin manzara resminde kayalar, resmi dolduran, bölen, bağlayan ve çerçeveleyen bir ana motif oluyor. Üst üste konan bloklarla görülmedik yapıtlar meydana getiriliyor. Uzaktan bakılarak yapılan resimlerde bu yapıtlar (Resim 40'ta olduğu gibi) bir bütünlük gösteriyor ve kayaların üstleri yontulmuş gibi, pürüzsüz, kaygan düzeylerle belirtiliyor. Yakından bakılarak yapılan resimlerde bütün, ayrı ayrı parçalara dağılıyor ve sert, kaba çizgilerle biçimlendirilen alışılmamış motifler ortaya çıkıyor. Taşın toprağın özelliklerini, kayaların kuru, pürüzlü, süngere benzeyen delik deşik yapısını göstermekten ressamlar hoşlanıyorlar (Resim 48-51).

Nasırlanmış boğum boğum ağaç gövdelerine, yaprakları dökülmüş eğri büğrü dallara, XIV. yüzyıl manzara resimlerinde pek sık rastlanır. Genellikle ağaçlar nakışçı bir zevkle çiziliyor. Buna karşılık tabiatçılık eğiliminin ağır bastığı resimlerde, ağaçların gövde ve dallarının yapısına, yaprak ve meyvaların biçimine göre, yalnız türlerini değil, ne ağacı olduklarını bile tanımak mümkün oluyor. Çalı çırpı ve çiçekler de natüralist bir görüşle veriliyor ve paralel diziler halinde sıralanan ot kümeleri resme bir çeşit derinlik kazandırıyor.

Atmosfer tasvirlerinde de Uzak Doğu manzara ressamlarının izinden gidiliyor. Bir karlı havada avlanma sahnesini gösteren resimdeki puslu aydınlık bi-



zi şaşırtıcı bir tabiatçılıkla karşılaştırır (Resim 42). Buna karşılık, su resimlerinde bu tabiatçılığa gene bir nakış zevki karışıyor: Birbirini kesen, kendi içinde dolanıp düğümlenen ya da yön değiştirerek uzayıp giden paralel eğriler, hareketli bir nakış şeması meydana getiriyorlar ve bu şemanın çeşitlemeleriyle, çağlayan ırmak, köpüklü deniz vb. gibi su görünümleri tasvir ediliyor (Resim 36, 37, 38, 41, 42). "Çin bulutu" ya da "kasırga bulutu" diye adlandırılan kabarık, hareketli bulut yığınlarının resimlerinde de buna benzer şemalar uygulanıyor. Fakat bazı resimler de bu şemanın dışına çıkıldığını ve bulutların, uzayan mermer damarlarını hatırlatan elipsler meydana getirdiğini görüyoruz (Resim 40).

### *Moğollar Devrinde Ele Alınan Diğer Konular*

Sınıf ayırımı gözetilmeksizin herkesin okuması için yazılan kitaplar Moğollar zamanında çok yaygındı. Moğol işgali altında bulunan ülkelerin toplum hayatında düzen değişikliği olmuş; o zamana kadar Çin'de ve İran'da yönetimi ellerinde tutan soylular sınıfı, yerini alt tabakalardan gelenlere bırakmak zorunda kalmıştı. Bu dönemde halk dili, anlaşılması güç "kitâbet dili"nin yerini almaya başlıyor ve halk için yazılan eserler önem kazanıyor[43]. Ressamlar bu eserleri resimlemekten pek hoşlanıyorlardı. Saray çevrelerinde sonradan yadırganan bu tür eserlerin çoğu kaybolmuş, Saray Albümleri'ne nasılsa girebilmiş olan birkaç örnek ancak günümüze kadar gelebilmiştir. Bu resimlerden *İskendernâme*, Kazvinî'nin "*Acâibü'l-Mahlûkat*"ı gibi eserlerin ve *Binbirgece Masalları*'nda Sindbad'ın başından geçen olayların, türlü serüven romanları, denizci öyküleri ve daha buna benzer konuların, sanatçılara hayal güçlerini işletmeye pek elverişli bir malzeme sağladıkları anlaşılıyor.[44] Hükümdarların ve soylu kişilerin hayatları ve bunların halkla olan ilişkileri de büyük ilgi uyandırıyor. Sonradan minyatürlerde çok rastlanan "hükümdarla derviş" temasını (Resim 96) işleyen resimlerin bilinen en erken örneğini de bunların arasında buluyoruz (Diez A. Folio 71, s. 2).[45] Moğollar döneminde resimlendirilen Harirî yazmalarını tanımıyoruz. Buna karşılık İstanbul Üniversitesi Kitaplığı'nda bulunan 1370 tarihli *Kelile ve Dimne* resimleri (F. 1422), hayvan masallarının Moğollar zamanında pek sevildiğini ve yeniden ele alındığını gösteriyor (Resim 48-51).

Bu tür yazmaların resimleri her zaman yüksek bir sanat değeri taşımıyordu. Bunların birçoğu usta elinden çıkan örneklerden kopya ediliyor ve seri malı olarak çoğaltılıyordu. Böyle olmakla beraber kültür tarihi bakımından önemleri küçümsenemez. Çünkü "Moğol üslûbu" bu eserlerle halk arasında tutunuyor ve memleketin en uzak köşelerine kadar yayılıyordu.

Saray Albümleri'nde sanat değeri birbirinden çok farklı olan bir sürü desen, taslak ve etütlerle de karşılaşıyoruz. Bunlar arasında, savaşan atlıları birkaç çizgiyle belirten taslak, sanatçıların bu dönemde bir sahneyi, geleneksel kalıpların

dışına çıkarak serbestçe tasarlayabileceklerini gösterdiği için özel bir önem taşıyor (Resim 70). Sivri kubbeleri, minare ve kuleleriyle bize bir Ortaçağ şehrini tanıtan resimde sanatçının, düzeye sıkı sıkıya bağlı kaldığı halde, bir perspektif denemesine giriştiğini görüyoruz (Resim 71). Düzey anlayışı ile derinliği uzlaştırma çabası, bu resmin Calayırlılarla Timurlular arasındaki geçiş döneminde yapılmış olduğunu düşündürüyor.

Bu resimler arasında genellikle "Türkmen" diye tanımlanan bir grup resim daha dikkati çeker (Resim 55-60). Günlük hayattan alınan sahneleri natüralist bir üslûpla veren bu resimler bize, erken Floransa atölyelerinin çalışmalarını hatırlatıyor. Bunları yapanların, İtalyan ustaları gibi modelden çalışıp çalışmadıklarını bilmiyoruz. Fakat anlatılan konuların belli kalıplar içinde tekrarlanmaması, sanatçıların Doğu'da alışılmış olan kalıpçılığı kırarak tabiatla doğrudan doğruya bir ilişki kurmaya çalıştıklarını gösteriyor.

Hayvan etütleri albümlerde geniş bir yer alıyor. Benzetmecilik bu denemelerde (meşk), tıpkısını verme ustalığına dökülüyor. Böyle olduğu halde burada kişisel bir gözlemcilikten söz edilemez. Ceylanın kaçması, tilkinin pusu kurması, kaplanın saldırması gibi, natüralist resim geleneğine girerek kuşaktan kuşağa geçen, her hayvan türüne özgü belli hareket motifleri, kalıp olarak tekrarlanıyor (Resim 63-69).

Ayrıca bu dönemde Uzak Doğu'nun etkisi altında yapılmış olan bir sürü dekoratif desenle de karşılaşıyoruz. Kâğıt üzerine o anda çizilivermiş gibi görünen bu resimlerde soyut arabeskin aksine, hızlı bir ritmle gelişen somut bir çizgi nakışı oluşuyor[46]. Bu nakışa Uzak Doğu kaynaklı pek çok motif karışıyor. Aralarında en çok rastlananları Simurg, ejderha, kilin gibi hayal yaratıkları oluyor. Bunlar çok kere alışılmadık biçimler alan kaya parçalarının, kurumuş ağaç dallarının, türlü bitki ve çiçeklerin bir araya geldiği dekoratif bir manzara içinde yer alıyorlar (Resim 61-62). Dikkati çeken bir nakış motifi de havada dalgalanan, uçuşan, kendi içinde dolanarak düğümlenen mendiller oluyor. Değişik şekiller alan ve girdiği resme hareket getiren bu motifler genellikle "Moğol düğümü" deyimiyle tanımlanırlar (Resim 76).

### *Moğol Üslûbu*

Moğollar devrinde sanatçılar yalnız yeni konulara açılmakla kalmıyor, bu konulara yeni bir gözle bakıyor, bunları yeni bir anlayışla biçimlendiriyor; kısaca yeni bir form dili ortaya çıkıyordu. Bu form diline, sanat tarihine son yıllarda giren bir terimle "Moğol üslûbu" diyoruz. Moğolların Uzak Doğu ve Orta Asya'dan getirdikleri Geç-Helenizm sanat geleneğinin damgasını taşıyan bu üslûp, dünyaya çevrik, dünya gerçeğini benimseyen bir davranışın ürünüydü. Sanatçılar, Bağdat Okulu ustalarının bir "gölge ve görüntü" olarak yansıttıkları dünya-gerçeğini elle tutulur hale sokmanın çabası içinde görünüyorlar. Resimlerde her şey maddî bir ağırlık kazanıyor. Kumaş kıvrımları bile nakış olmaktan çıkarak, gerçeğe uygun formlar almaya başlıyor.

Fakat bu değişme birdenbire olmuyor. Bağdat Okulu eserlerine özgü "düzey üslûbu", "Moğol üslûbu"na karşı başlangıçta direniyor ve ilk *Şahnâme* resimlerinde gördüğümüz gibi, eskiyle yeni, düzey süslemeleriyle kabarık biçimlendirme yan yana geliyor, bazen birbirine karışıyor ve böylece Moğol üslûbunda resim yapma yolundaki ilk denemeler ortaya çıkıyor (Resim 25-26).

*Câmiu't-Tevârih* resimlerinde Moğol üslûbu ağır basıyor ve mimaride uygulanan şemalar bir yana bırakılacak olursa, Bağdat Okulu'nun kalıplarına artık rastlanmıyor (Resim 35-37). Bu döneme kadar İslâm sanatında bir soyutlaştırma aracı olan çizgi, şimdi hacim değerlerini belirtebilecek bir anlatım gücü kazanıyor; şekilleri oyarmışçasına düzeyden ayırarak bir kabartma gibi ortaya çıkarıyor. Burada, şekilleri ayrıntılarından sıyırarak, üç boyut içinde göstermeye çalışan bir biçimlendirme çabası karşısındayız. Çizginin akışını izleyen gölgeleme de bu biçimlendirmeye yardımcı oluyor. Gölgeleme, özellikle elbise kıvrımlarında, sertten yumuşağa, koyudan açığa hızla geçerek bizde kuvvetli bir hacim duygusu uyandırıyor. Renk de aynı doğrultuda kullanılıyor. *Câmiu't-Tevârih* resimleri, doğrudan doğruya fırçayla düz kâğıda çiziliyor ve Bağdat Okulu eserlerinde olduğu gibi, zemin renkle örtülmüyor. Bunların arasında tek renkli olanlar bulunduğu gibi, ayrı ve karşıt renklerle yapılmış olan çok renkli resimler de vardır. Fakat ne kadar renkli olursa olsun, bu resimlerde esas olan çizgidir, renk sadece onun etkisini arttırmaya yarar. Geleneksel İslâm minyatürlerinde çizgi ve renk (resmi çizen ve renklendiren ayrı ustalar bile olsa), birbirinden ayrılmazlar. Çizgi boş kalıpları verir, bunlar renklendirilince resim bir anlam kazanır. Renk ve çizgi, soyutlayıcı birer anlatım aracıdır, aynı değeri taşır ve birbiriyle kaynaşırlar. *Câmiu't-Tevârih* resimlerindeyse renk resmin yapısına girmez, bir ekleme olarak kalır. Bu bakımdan bu resimlere minyatürden çok boyanmış grafik demek daha doğru olur.

Moğol üslûbunun gelişmesinde Uzak Doğu manzara ressamlığının büyük etkisi oluyor (Resim 43-44). XIV. yüzyıl ortalarında Çin örneklerinden yapılan tıpkısına kopyalar, bu sıralarda İran'da Çin sanatına pek büyük bir hayranlık duyulduğunu gösteriyor.[47] Başlangıçta taklit sınırlarını aşamayan bu hayranlık sonradan sanatçıların Çin örneklerinde tabiatı bulmalarını sağlıyor. Sanatçılar bir kere Çinliler gibi resim yapmayı öğrendikten sonra, artık tabiatı kendi gözleriyle görüp biçimlendirmeye başlıyorlar. Bu dönemde Moğol üslûbunda yapılan manzara resimleri, hiç kuşkusuz, Uzak Doğu'nun manzara resimlerine çok şey borçluydu. Fakat bu form diline yeni bir tabiat duygusu karışıyor, taklit edilen şemalar, sanatçıların kişisel gözlemleriyle kaynaşıyor ve bu değişiklik ilk bakışta göze çarpmasa bile, İran'da Uzak Doğu'dakinden başka bir manzara resminin doğduğu görülüyor (Resim 40-42, 45-47).

Böylece İran'da Moğol üslûbu yeni bir aşamaya girer ve sanat tabiata bir adım daha yaklaşır. Bu dönemde o zamana kadar bilinmeyen bir "tabiat tasvir-

ciliği" resme giriyor. Erken-Moğol üslûbunun, anahatlarla yetinen "ifade"ciliği, şekilleri ayrıntılarıyla veren daha yumuşak, daha esnek bir tasvirci üslûba yerini bırakıyor. Çizginin ifade gücü gerçi eksilmiyor, fakat Câmiu't-Tevârih'te görülen kesinliğini kaybediyor. Sanatçılar, tabiatı olanca zenginliğiyle gözlerimizin önüne sermeyi, Erken-Moğol üslûbuna özgü olan hikâyeciliğe üstün tutuyorlar. Bu değişikliğin, sadece Uzak Doğu manzara resasamlığının etkisi altında oluştuğunu düşünmek tek yanlı bir görüş olur. Olayları bir bir anlatan epik resim türü, XIV. yüzyılın birinci yarısında, *Şahnâme* resimlerinde doruğuna vardıktan sonra, bu yüzyılın ortalarında yaratıcılığını yitirmeye başlamıştı. Sanatçılar kalıp olarak tekrarlanan *Şahnâme* sahnelerini ilginç kılmaya çalışıyor ve figürlerin yüz ifadelerini, hareket motiflerini, giysilerini, zırh ve silâhlarını olduğu kadar sahnelerin dekor ve çevre özelliklerini de ayrıntılarıyla vermek istiyorlardı. Bu eğilim 1340'ta yapılmış olan ünlü *Demotte-Şahnâmesi*'nde açıkça görülür.[48] Bu eserin bugün elimizde bulunan 58 minyatüründe gerçi hikâyeciliğe büyük bir önem veriliyordu ama, tasvirciliğe de o zamana kadar görülmedik bir yer ayrılmıştı. Bu bakımdan anlatımcılık ve tasvircilik eğilimlerinin denk geldiği bu yazmanın resimlerini bir geçiş devri eseri olarak değerlendirebiliriz. İran'da Uzak Doğu manzara resimleriyle uyanan tabiat duygusu bu gelişmeye yardımcı oluyor ve XIV. yüzyılın ikinci yarısında *Şahnâme*'nin form dilinde tasvircilik ağır basıyor.

Bu dönemde epik anlatımın geriye itilmesi, İran'da sanat gücünün zayıflaması anlamına gelmez. XIV. yüzyılın ikinci yarısında tasvirci üslûpla yapılmış olan minyatürler arasında *Şahnâme* ressamlığının en güzel örneklerini bulabiliriz (Resim 45-47). Bu resimlerde konu, önemini yitirmese bile ikinci plana düşüyor; Simurg'un çocuk Zal'i kaçırışını gösteren resimde olduğu gibi, zengin tabiat örtüsünün, çağlayan ırmakların, başdöndüren yüksek dağların tepesinde toplanan bulutların gösterilmesine vesile oluyor. Böyle de olsa güçlü bir sanatçının elinden çıkan bu eserler, bu dönemde *Şahnâme* ressamlığının sanat gücünü yitirmediğini, hattâ tasvircilik yoluyla kalıplaşmaktan kurtularak geliştiğini gösteriyor.

*Şahnâme* ressamlığı, XIV. yüzyılın sonlarına kadar İran'da yaratıcı güçleri diri tutuyor. Hattâ bu yüzyılın son çeyreğinde epik ressamlık kısa bir süre için yeniden yeşeriyor. Berlin'deki Saray Albümleri'nden birinde bu beklenmedik gelişmeyi gösteren iyi bir örnek görüyoruz (Resim 54)[49]. *Şahnâme*'den büyük bir savaşı canlandıran bu resimde tasvirci üslûbun bütün özellikleri görülüyor. XIV. yüzyıl Moğol savaşçılarının giyim kuşamları, silâhları, atlarının donatımı vb. bütün ayrıntılarıyla veriliyor. Fakat bunları bir bir saymakla, bu eserin belge değeri açıklanmış olsa bile, sanat değeri belirtilmiş olmaz. Çünkü bu resmin sanat değeri tasvircilikteki ustalığından çok, anlatmadaki gücünden geliyor:

Resmin üst bölümünde şehir surlarının önünde bir grup atlı, karşı karşıya gelmiş savaşıyorlar. Yakından dövüştükleri için, olduklarından daha kalabalık görünüyorlar ve sıkışıklık içinde ileri geri kimse hareket edemiyor. Savaşın kı-



zıştığı, gerilimin son kertesine vardığı dramatik an, resmin ortalarına düşüyor. Solda resim kenarıyla kesilen mızrakların uçlarından, şehri savunanların karşı saldırıya geçtiklerini anlıyoruz. Aynı yönden, göremediğimiz savaşçıların öncüsü, atını dörtnala sürerek sahneye giriyor. Heybetli görünüşü, göz kamaştıran zırhıları ve atının zengin donatımıyla çevresindekilerin hepsinden ayrılıyor. Sahneye girmesiyle, şehir kapısına dayanmış olan karşı tarafın öncüsünü, bir kılıç vuruşuyla atından alaşağı etmesi bir oluyor. Bu dramatik an, savaşın kaderini değiştiriyor. Savaşın sonraki safhalarını, resmin alt yanında gösterilen kovalama, kaçma ve bozgun sahnelerinde izliyoruz. Resimde savaş alanının, yer döşemesi gibi düzlenmiş olması dikkati çekiyor. Yerde yatan ölüler ve mızraklar, resmin ortasında attan yuvarlanan savaşçıyla, şaha kalkan atının meydana getirdiği diyagonal, paraleller çizerek resme bir çeşit derinlik getiriyor ve çeşitli safhalarıyla anlatılan savaşın bir mekân bütünlüğü içinde gözlerimizin önünde canlanmasını sağlıyor.

Büyük bir kompozisyon gücüyle tasarlanan ve biçimlendirilen bu eserde, sonraki devirlerde gittikçe artacak olan süslemeciliğin ilk belirtileriyle karşılaşıyoruz. Şimdiye kadar sözü geçen XIV. yüzyıl eserlerinde süsleme; ejderha, su, bulut gibi belli birkaç motifte kalıyordu. Buradaysa, bütün resme yayılıyor ve özellikle resimdeki esas figürler, altın zırhlar içinde göz alan birer süsleme motifi haline getiriliyor. Böyle olmakla beraber, bir minyatürden çok duvar resmini andıran bu eserde, dekoratif üslûptan henüz söz edilemez. Çünkü süsleme burada sadece bir anlatma aracıdır. Sanatçı dikkatimizi belli noktalara çekmek, kompozisyonda önem verdiği figürleri belirtmek ve böylece olayın etkisini arttırmak için süslemeden yararlanıyor. *Şahnâme* ressamlığında dekoratif üslûp, XV. yüzyılda süslemenin bu fonksiyonunu yitirip kendi başına bir gaye olmasıyla başlıyor (Resim 90-91). Sanatçılar, bu dönemde renk ve şekillerle oynamaya başlıyorlar; yaratıcı gücünü kaybeden *Şahnâme* ressamlığı XV. ve XVI. yüzyıllarda belli kalıpları tekrarlamakla yetiniyor ve artık yeni bir gelişme göstermiyor.

## *"Moğol Üslûbu" Deyimi Üzerine Bir Açıklama*

Moğollar devri İran sanatı, Uzak ve Yakın Doğu kültürlerini bir araya getiren bir imparatorluk kültürünün ürünüydü. Doğu'nun büyük resim gelenekleri, İslâm ülkelerinde ressamlara tükenmez bir esin kaynağı olan büyük bir söz sanatıyla karşılaşıyor ve böylece dış görünüşüyle Orta Asya ve Uzak Doğu'ya, özüyle İran'a bağlanan bir sanat doğuyor. Bu bileşimin meydana gelmesinde Moğolların katkısı ne olmuştur? Moğolların "bozkırın vahşî ve savaşçı sürüleri" diye tanımlandığı sürece böyle bir soru yersiz görülebilirdi. Gerçi büyük bir imparatorluk kurmakla, Moğolların çeşitli uygarlıkları bir araya getirerek kültür alanında yeni bir gelişmeye yol açtıkları herkesçe biliniyordu. İlhanlılar zama-

nında İran'da ve İran'a komşu ülkelerde sanat hayatının en verimli dönemlerinden birini yaşadığı da söz götürmez bir gerçekti. Fakat bütün bu gelişmelerde, Moğol katkısının kültür politikası sınırlarını aşamayacağı önceden kabul edilmişti. Bugün sanat tarihine yerleşmiş "Moğol üslûbu" kavramı sadece bir deyim olarak kullanılıyor ve bu üslûbun gerçekten Moğollara özgü bir yanı olabileceği düşünülmüyordu.

Topkapı Müzesi Kitaplığı'nda, üslûp ve ikonografi bakımından kendi aralarında sıkı bir birlik gösteren ve yakın zamana kadar, bilinen sanat çevrelerinden hiç birine yerleştirilemeyen bir grup eser, bugün bizi bu sorun üzerinde durmaya zorluyor (Resim 72-78). Bu eserler 40-50 yıl önce sanat tarihçilerinin dikkatini çekmişti. Fakat ne İran'a, ne de Çin'e bağlanamadıkları için, bunların üzerinde fazla durulmamış, yapıldıkları yer ve yapılış tarzları hakkında birbirini tutmayan bazı düşüncelerin ileri sürülmesiyle yetinilmişti. Son yılların araştırmaları bizi bu konuda az çok aydınlığa çıkarmış bulunuyor ve yukardaki sorunu bir dereceye kadar çözümleme olanağını da sağlıyor.

Bu resimler bugün sanat tarihine "Üstâd Mehmed Siyah Kalem"in eserleri olarak girmiş bulunuyor. Biz de kısaca burada "Siyah Kalemler" diye bunlardan söz edeceğiz. Fakat bu adlandırma, kimliği belli olan bir sanatçının eserleri karşısında olduğumuz sanısını uyandırmamalı. Bu eserleri yapan ustadan hiçbir tarihî kaynakta söz edilmiyor. Hattâ bu ustanın adını bile bilmiyoruz. Çünkü bazı resimlerin üstünde görülen "Üstâd Mehmed Siyah Kalem" adı, bu eserleri yapanın kendi imzası olmaktan çok, sonraki devirlerin bir yakıştırmasına benziyor. Acemi bir elle resimlerin şurasına burasına yazılmış olmaları bir yana, Doğu'da genellikle anonim kalan, eserlerine imza bile atmaktan çekinen sanatçıların, adlarını yazacak olsalar, kendilerine "üstâd" diyecekleri düşünülemez. Bu resimlerde çizgiye, İslâm minyatürlerinde alışılmadık bir ifade gücü kazandırılmış olması, daha çok Üstâd Mehmed Siyah Kalem adının, "kalem ustası Mehmet" anlamında bir takma ad olduğunu ve sonraki devirlerde bu resimlere uygun görülerek yazıldığını gösteriyor. Ayrıca bu resimlerin tek bir ustanın eserleri olmadığını da ilerde göreceğiz. Siyah Kalem lâkabını, değişik ustaların sürdürdüğü bir sanat geleneğini tanımlayan bir genel deyim olarak anlamalıyız.

Siyah Kalem resimleri konu bakımından iki gruba ayrılır: Dinî resimler ve göçebe hayatını canlandıran resimler. Bunlardan birinci grup, tektanrılı dinlere yabancı olan ve Şamanizmle yakın bir ilgisi olduğunu sandığımız bir inanç dünyasını yansıtıyor (Resim 75-76). Bu resimlerde tasvir olunan figürler, insan ve hayvan karışımı devlerdir. Sağlam, iri vücutları insana benziyor; fakat boynuzları, kuyrukları, postları ve korku uyandıran suratlarıyla insandan ayrılıyorlar ve bu öğeler insan olduklarını unutturmak, maskelemek için sonradan vücutlarına takılmış gibi görünüyor. Bu korkunç yaratıkların davranışları ve eylemleri de insana benziyor; insanlar gibi oturup çalgı çalıyor, içki içiyor, hora tepiyor, boğuşuyor, at ve insan kaçırıyor, derisi kemiğine yapışmış sıska bir



hayvanı sürüyor ya da bilinmeyen bir Tanrıya, parçalayarak at kurban ediyorlar. Kılıkları ve süsleri de insanlarınki gibi: Önlük taşıyorlar, boyunlarına, ayaklarına ve kollarına halkalar takıyorlar. Hareketsiz oldukları zaman bile vücutları gerilim içinde, boyun, göğüs ve bacak kasları içten bir güçle şişiyor; eklemler, dirsek, dizkapağı, bilek gibi hareket merkezleri her an boşalmaya hazır birikmiş bir gücün dinamizmiyle yüklü. Bu dizginlenemeyen enerji, eyleme geçtikte, gök gürlemesi, vahşî hayvan bağırtısı halinde ortaya dökülecekmiş gibi görünüyor. İlk bakışta Roman ve Gotik katedrallerinin süslemelerindeki groteskleri andıran bu yaratıklar, dinsel bir hayal gücünden doğmuş olsalar bile, bu dünya-öte dünya ayırımı yapan tektanrılı bir din görünüşünden çok, gizli tabiat güçlerine kişilik veren ve onlarla başa çıkmak için, büyücülere (Şamanlara) baş vuran pagan bir hayal gücünün kalıntılarını bize düşündürüyor. Bazı resimlerdeki figürlerin, hasta insanlarla hayvanları iyileştirmek için, maskelenerek demon kılığına giren ve onlarla bağlantı kurarak yardımlarından yararlanmaya çalışan Şamanlar olması ihtimali de akla geliyor. Mendil savurarak hora tepen demonlar bu tür resimlere iyi bir örnek veriyor (Resim 76). Kurban edilen bir atın parçalanmasını gösteren kült resmi de buna örnek olarak gösterilebilir (Hazine 2153, 40b).[50] Herhalde bu devler gerçeküstü varlıklar değildir. Siyah Kalemler'de gerçeküstücülükten (sürrealizmden) çok, büyü ile kaynaşmış bir gerçekçilikten (magic realism) söz edilebilir.

Siyah Kalem'in ikinci grup resimleri, göçebe boyları içinde yaşayan insanların hayatını tanıtıyor (Resim 72-74, 77-78). Bu resimlerde evi barkı olmayan, toprağa yerleşmemiş bozkır insanlarının yorucu ve çetin yaşamlarını görüyoruz. Durmadan dolaşan, hayatları süresiz bir yolculuk içinde geçen bu insanlar yalınayak geziyor ve hayvanlarıyla birlikte yoksulluk içinde yaşıyorlar. Yürümekten tabanları şişmiş ayakları, kavruk kırışık suratları kadar ifadeli. Bu haşin ve sert dünya içinde çoban hayatına yakıştırılan duygusal sahnelere yer yok. Bu resimler arasında sakin bir göçebe kampını ve bir aile sahnesini tasvir eden sadece iki resme rastlıyoruz (Resim 73). Fakat bunlar bile Siyah Kalem'e özgü olan bir gerçekçilikle ele alınıyor; güzelleştirilmeye gidilmiyor, her şey olanca çıplaklığıyla gösteriliyor. Dev resimlerinde inanç dünyalarını tanıdığımız insanların burada kendileriyle karşılaşıyoruz.

Siyah Kalemler'de uygulanan teknik, kullanılan malzeme ve ölçüler birbirine uymuyor: İpek ya da parşömen üzerine çizilmişler, tek rengin tonları içinde kalanlar yanında, kırmızı, mavi gibi karşıt renklerle yapılanlar da var. Genellikle çizginin akışını izleyen fırça, bazı sahnelerde pointilist bir teknikle boyayı kâğıda dağıtarak yedirmeye çalışıyor. Aralarında büyük bir rulodan kesilen parçaların da karıştığı bu resimlerin ölçüleri 12x12 cm., ve 22x18 cm. arasında değişiyor. Bütün bunlar Siyah Kalem resimlerinin niçin yapıldıklarını ve ne anlattıklarını anlamamızı güçleştiriyor. Bunlar bir kitabın resimlendirilmesi için mi yapılmışlardı, yoksa yüksek sesle okunan ve anlatılan hikâyelerin sahnelerini mi tasvir ediyorlardı, bilmiyoruz. Bu sahnelerin bir metinden alınmış

oldukları şüphe götürmese bile, metinler elimizde bulunmadığı için sahneleri yorumlayamıyoruz. Genellikle anlatılan olayların kahramanları, çevrelerinden sıyrılarak derinliği olmayan bir düzey üzerinde karşılaştırılıyor ve bugün artık duyamadığımız sözlerini, antik maskeleri andıran donmuş yüz ifadeleri, el kol hareketleri ve duruşlarıyla belirtmeye çalışıyorlar. İkili ve üçlü gruplarda konunun dramla komedi arasında değişmesi, ya bir karşılaşma, buluşma ve konuşma (H. 2153, s. 37b, s. 38a) ya da bir soytarılık gösterisini belirtmeleri (H. 2153, s. 38b, s. 90a; H. 2160, s. 89a), Siyah Kalem resimlerinin oyun sahneleri-ni tasvir ettiği ve tiyatroyla bir ilişkisi olduğu düşüncesini kuvvetlendiriyor.

Bu resimlerin yapılış tarihleri bugün hâlâ bir tartışma konusudur. Göze çarpan bazı ilkel üslûp özellikleri (arkaizm), bunların erken bir tarihte yapıldıkları sanısını uyandırmaktadır. Kompozisyonda üçboyutlu bir düzene gidilmeden, figürler yan yana sıralanıyor; el kol hareketleri ve bakışlarla birbirine bağlanıyorlar. Çok ustaca uygulanan bu ilkel kompozisyon şeması içinde figürler, ancak ileri kültürlerde rastlanabilecek bir hacim duygusuyla biçimlendiriliyor ve Doğu sanatında alışmadığımız bir kütle ağırlığı kazanıyorlar. Bu yüzden tarihlemelerin XIII. yüzyıl öncesiyle XVI. yüzyıl ikinci yarısı arasında oynamasına şaşılmamalıdır. Son olarak Ettinghausen, Freer Gallery'de bulunan (Env. No. 37, 25) bir Siyah Kalem resminde görülen mavi-beyaz Çin sürahisine dayanarak bu resimleri XV. yüzyıl olarak tarihlemektedir (sinologlarca, bu sürahi üzerindeki nakış motifinin XV. yüzyıl başında ortaya çıkıp kısa bir süre sonra kaybolduğu kesinlikle söylenmektedir). Topkapı Müzesi Kitaplığı'nda bulunan bir başka resim de bu tarihlemenin doğruluğunu tanıtlıyor: Freer Gallery'deki gibi pointilist bir teknikle yapılmış olan bu resimde, ilk olarak Timurlular devri minyatürlerinde görülen bazı yaprak, yıldız çiçeği ve kaya motifleriyle karşılaşıyoruz (Hazine 2153, s. 37a). Böylece bu iki resimle, üslûp ve ikonografi bakımından bunlara benzerlik gösteren diğer Siyah Kalemlerin tarihlendirilmelerinde güvenilecek bir ipucu kazanmış bulunuyoruz. Fakat Siyah Kalem resimleri, tür benzerliğine rağmen, ikonografi, üslûp renklendirme ve teknik bakımından birbirlerinden ayrılmaktadır ve bunların hepsinin tek elden çıkmış olduğu düşünülemez. Bu yüzden, söz konusu iki resim üzerindeki tarihlemenin, hepsi için geçerli olabileceği kesinlikle söylenemez. Ayrıca bu resimlerin XV. yüzyılda yapılmış olmaları, Siyah Kalem üslûbunun bu önemde ortaya çıktığını da bize düşündürmemelidir. Doğu'da, Ortaçağ gelenekçiliği içinde bir üslûbun, tek bir kuşağın emeğiyle oluştuğu görülmemiştir. Bu bakımdan Siyah kalemleri, Timurlular devrine kadar gelen, hattâ etkileri XVI, XVII. yüzyıllara kadar sürecek olan, fakat kökü çok daha eski devirlere giden bir geleneğin ürünleri olarak anlamak gerekir.

Siyah Kalem üslûbu ilk bakışta *Câmiu't-Tevârih* resimlerininkini andırıyor. Her ikisinde de Moğol üslûbuna özgü bir çizgicilikle karşılaşıyoruz. Fakat bu benzerliğe dayanarak Siyah Kalemlerin İran'da yapılmış oldukları söylenemez. Çünkü form dili benzese bile, bunların yansıttıkları dünyalar birbirinden



çok başkadır. Siyah Kalem resimlerinde İran'a ve İslâm dinine bağlayabileceğimiz hiçbir özellik bulamıyoruz. Müslümanlara, şeytan, cadı, zebâni gibi olumsuz güçleri hatırlatan demonlarıyla, pagan bir dünyayı dile getiren bu resimlerin, İslamlığın yerleşmiş olduğu İran'da değil gelişmiş olması, varlığına göz yumulmuş olması bile düşünülemez.

Bu resimlerin İran'a bağlanamaması, ister istemez bunların Çin'de yapılmış olabileceklerini akla getiriyor. Gerçekten Siyah Kalemler'de Uzak Doğu etkisi çok ağır basıyor, hattâ bu etki yalnız üslûpta kalmıyor –konusunu Çin masallarından alan birkaç resimde görüldüğü gibi– ikonografide de kendini belli ediyor. Böyle olmakla beraber Siyah Kalemler'in Çin'de yapılmış olmaları da mümkün değildir. Çünki Çin'e mal edebileceğimiz özellikler, bu resimlerde biçim değiştirerek karşımıza çıkıyor ve Siyah Kalemler'in form dili, aynı kökten gelen ayrı bir dil gibi, Uzak Doğu'nunkinden ayrılıyor. Çin ustalarının bütün incelikleriyle uyguladıkları çizgi üslûbu, burada her türlü güzellik kaygusunu bir yana iterek hareket ve ifade arayan gerçekçiliğin hizmetine giriyor. Bu türden bir gerçekçiliğe Çin'de rastlamadığımız gibi, Uzak Doğu sanatına özgü olan lirik anlatımı da, Siyah Kalemler'de bulamıyoruz. Bu yüzden şekilleri perde perde silinen siluetler içinde duyuran Uzak Doğu manzara ressamlığı, XIV. yüzyıl İran sanatını o kadar etkilediği halde, Siyah Kalem resimlerinin dünyasına giremiyor. Bu resimlerde ara sıra göze çarpan tabiat öğeleri, gövdesi kesilmiş ağaç kökü, yabanî bitki ve kaya parçaları gibi birkaç motif içinde kalıyor; bunlar da şiirden yoksun, kuru bir gerçekçilikle tasvir ediliyorlar. Eski bir uygarlığın taşıyıcısı olan Çinliler, devleri ve insanlarıyla Siyah Kalem'in dünyasını herhalde korkunç ve irkiltici buluyor, alıştıkları estetik normlarla bağdaşmayan bu resimleri barbarca bir zevkin ürünleri olarak görüyorlardı.

Bundan elli yıl önce, bilinen kültür çevrelerine bir türlü yerleştirilemeyen bu resimlerin, Altın Ordu ülkesi Kıpçak'ta ya da Kırım'da yapılmış oldukları düşüncesi de ortaya atılmıştı. Fakat günümüze kadar bu ülkelerde bir resim geleneğinin varlığına işaret eden bir eserle karşılaşmadığımız için, bu iddia şimdilik kanıtlanması gereken bir varsayım olarak kalıyor. Herhalde bu resimlerin, göçebe hayatı yaşayan fakat aynı zamanda Çin etkilerine açık olan bir bölgede yapılmış olduklarını düşünmek daha yerinde olacaktır. Bu düşünce dikkatimizi Moğolların anayurduna doğru çekiyor. Siyah Kalemler'in Türkistan'da, ya da Maveraünnehir'de yapılmış oldukları fikri bugün sanat tarihinde ağır basıyor. A. Stein ve Le Coq'un yayınlarında belirttikleri gibi, bu resimlerde tasvir edilen tipler de, giysileri, çan biçimi başlıkları ve buna benzer bazı özellikleriyle bunların Türkistan'da yapılmış olabilecekleri düşüncesini kuvvetlendirmektedir.[51]

Buraya kadar yapılan açıklamalarda, Siyah Kalemler'in Orta Asya'da gelişen bir resim geleneğinin ürünü olduğu sonucuna varabiliriz. Resim sanatı, Orta Asya'da bir üslûp birliği ve bütünlüğü göstermekle beraber, çok değişik, hattâ birbirine karşı kültür akımlarının oluştuğu çeşitli merkezlere yayılmıştı;

çeşitli kavimlerin katkısı karışıyordu. Indo-Germen kavimlerin mirasçısı olan Türkler, dış etkilere –Klasik Antikite'ye olduğu kadar Çin'e, İran'a olduğu kadar Hint'e– açık bulunan bir kültürün taşıyıcısı olmuşlardı. Türkleri Moğollar izliyordu. Moğollar, Uygur Türklerini yenmişlerdi ama, onların üzerinde üstünlük sağlayabilecek bir kültürleri yoktu. Uygurlar, komşularının savaş gücüne karşı koyamamışlar, buna karşılık üstün kültürleriyle Moğolları ezmişlerdi.[52] Moğolların kendilerine özgü bir yazıları yoktu, bunu Uygurlardan almışlardı. Yüksek bir eğitim gerektiren devlet işlerinde Uygurlar çalıştırılıyordu. Uygur sanatçıları gözdeydi; Moğol hanlarının saray çevrelerinde ve Moğol işgali altındaki bütün ülkelerde hep onlar aranıyordu. Fakat bütün bunlar, XIII. yüzyılda Moğolların tarihteki rollerini oynamaya başladıkları sırada, Uygur kültürü ile eğitilmiş ve bu kültürü benimsemiş olduklarını gösteriyor. Carpini ve Rubruk gibi, Papa Innocent IV. ve Fransız hükümdarı St. Lois tarafından XIII. yüzyılın ortalarında Moğolistan'a gönderilen Hıristiyan misyonerlerinin yazıları taraf tutarak yazılmışlardı.[53] Böyle olduğu halde Moğolların, dünya egemenliği misyonunu benimsemekle kalmadıklarını, bu misyonun bilincine varmış olup kendilerini ona göre yetiştirdiklerini ve buna hazırlıklı olduklarını da yine bu yazılardan öğreniyoruz. Kültür ve sanat alanındaki başarılarına kısaca değinilmekle beraber, bu hazırlıkların sadece savaş ve yönetimde kalmadığı açıkça anlaşılıyor.

Siyah Kalemler'de bu değinmeleri tanıtlayan bir sanat malzemesi buluyoruz. Çoğu XV. yüzyılda yapılmış olan bu resimler, henüz İran'la temas etmemiş olan bir göçebe kültürünün sanatı hakkında fikir edinebileceğimiz eski ve kökleşmiş bir sanat geleneğini bize tanıtıyor. Bir önceki bahiste İran'da gelişimini izlediğimiz Moğol üslûbu, bu resimlerde hiç katkısız, en yalın yüzüyle karşımıza çıkıyor. Bu bakımdan "Moğol üslûbu" deyimi yeni bir anlam kazanıyor. Şimdiye dek, Moğol egemenliği altındaki İran'da doğduğu sanılan bu üslûbun, Orta Asya'da oluşup İran'a taşındığını öğreniyoruz. Siyah Kalemler, Moğol üslûbunun sadece bir deyim olmadığını, bu üslûbun gerçekte Moğol dünyasında oluştuğunu açıkça gösteriyor. Bu açıklama, tarihte "barbar" diye anılan Moğolların kültür alanındaki fonksiyonlarını da yeni bir anlayışla değerlendirmeye bizi zorluyor. Moğol istilâsıyla İslâm dünyasının yıkıldığını söylerken, bu dünyanın Geç-Abbasîler döneminde kültür ve sanat alanında bütün gelişme olanaklarını tüketmiş bulunduğunu çok defa unuturuz. Yakın Doğu ülkelerinin doruğuna varmış ve artık yorulmuş kültürleri için, Moğol üslûbunun köklü ve dinç gücüyle karşılaşma, ancak bir gençleşme sağlayabilirdi. Gerçi Geç-Abbasi devri sanatı Moğol döneminin başlamasıyla tarihe karışıyor; fakat İslâm düşüncesi bu devrin sonunda tazeleşmiş ve zenginleşmiş olarak yepyeni bir yüzle ortaya çıkıyor ve İslâm kültür tarihinde yeni bir dönem açılıyor.

Moğol İmparatorluğu'nun kuruluş yıllarında Orta Asya bozkırlarında yaşayan göçebe kavimlerin dünyasını bize tanıtan Moğolca yazılmış tek eser olarak şimdiye kadar elimizde sadece *"Moğolların Gizli Tarihi"* vardı.[54] Siyah Kalemler'le bu kaynak eserin yanında yer alabilecek bir resim malzemesi ortaya çıkmış bulunuyor. Pagan bir inanç dünyasını yansıtan bu eserlerin İslâm düşüncesiyle bağdaşması olanaksızdı. Bu yüzden bu sanata ait pek az eser günümüze kadar gelmiş bulunuyor. Nelerin kaybolduğunu bilmiyoruz; fakat tasvir düşmanlarının, Siyah Kalem resimleri gibi eserlerde büyük bir tehlike gördüklerini ve bunları yok ettiklerini düşünmek yanlış olmaz. Bu sanat geleneğinin sonradan devam etmemesi de bunu gösteriyor. Siyah Kalemler, çeşitli eserlerin bir yığın halinde toplandığı "murakkaa"lara karışarak zamanımıza kadar gözden uzak kalmasaydı, bugün Moğol ressamlığı hakkında bir fikrimiz olmayacaktı.

# Timurlular ve Safevîler Devrinde İran'da Resim Sanatı

## *İran'da Manzara Ressamlığının Doğuşu*

XIV. yüzyılın ortalarında Moğol İmparatorluğu dağılıyor, İran'da ve İran'a komşu ülkelerde yerli dinastilerin kurduğu küçük devletler ortaya çıkıyordu. Bunların arasında Bağdat ve Tebriz'de Calayırlılar, Şiraz'da Muzafferîler önemli bir rol oynuyorlar. Fakat, Moğol egemenliğinin sona ermesiyle kültür ve sanat alanında Moğollar devri kapanmış olmuyordu. Calayırlılar kendilerini İlhanlılar'ın mirasçısı sayıyor, politik alandaki değişiklik, önceleri sanat hayatını etkilemiyor ve Moğol üslûbu 1370'lere kadar sürüyordu. Bu tarihten sonra Moğol üslûbundan uzaklaşmaya başlandığını gösteren bazı belirtilerle karşılaşıyoruz. Fakat esaslı bir üslûp değişikliği ancak bu yüzyılın sonunda oluyor. Bunu ilk olarak 1398 tarihli bir *Şiir Antolojisi*'nin (Türk İslâm Eserleri Müzesi, İstanbul; No. 1950) minyatürlerinde görüyoruz. Bundan elli yıl kadar önce Sakisian, "*L'unité des ècoles des miniaturistes en Perse*" adlı makalesiyle ilk olarak bu eser üzerine dikkatimizi çekmişti[55]. O tarihten bu yana sık sık ele alınan bu eser, bugün hâlâ sonuçlanmamış bir tartışma konusudur (Kitabın baş resmi ve Resim 79-81).

Bu Antoloji'de İran edebiyatının tanınmış yedi şairinden seçme şiirler derlenmiştir. Antoloji'de bulunan 12 minyatür, Nizâmî'nin şiirlerine ayrılan bölümde yer almaktadır. Yazmanın, 460. sahifesinin sonunda bulunan bir nottan Antoloji'nin, H. 801 yılının Muharrem ayında (Eylül 1398) Bihbahan'lı Mansur b. Muhammed b. Varaka b. Ömer b. Bahtiyar tarafından yazılmış olduğunu öğreniyoruz. Minyatürleri yapanın kim olduğu bilinmiyor; fakat çok defa olduğu gibi, bunların da, eseri yazanın elinden çıkmış oldukları düşünülebilir. 12 minyatürden sadece birinde figürler görülüyor. Bir av sahnesi tasvir eden bu resmin üslûp özellikleri, bu minyatürün XVI. yüzyılın sonlarına doğru, yazmadaki boş sahifelerden birine, bir Osmanlı minyatürcüsü tarafından yapılmış olduğunu gösteriyor. Öteki minyatürler yalın-manzara resimleridir: Yani manzara, burada içinde figürlerin yer aldığı bir çevre olarak ele alınmıyor, kendi başına resmin konusu oluyor.



Antoloji'nin 11 minyatürü, İran'da Uzak Doğu etkilerinden arınmış manzara resmine ilk örneklerini veriyor. XIV. yüzyıl İran sanatında bu resimlerle karşılaştırılabilecek nitelikte eser tanımıyoruz. Gerçi yapılış tarihi Antoloji'ninkiyle hemen hemen aynı zamana düşen Hoca Kirmanî Divânı (Londra, British Museum, Add 18113) resimlerinde de Moğol üslûbunun gerçekliğine karşı bir tepkiden söz edilebilir[56]. Fakat Antoloji'nin minyatürlerinde bir tepkiyle değil, İslâm sanatında Moğollar döneminin artık kapanıp, yeni bir dönemin açıldığını gösteren bir üslûp değişimiyle karşılaşıyoruz. Bu resimler, yeni bir üslûbun ilk örnekleri olduğu halde, biçimlendirmede hiçbir tutukluk, hiçbir arama çabası sezilmiyor; her şey son ve değişmez şeklini alarak, şaşmaz bir kesinlikle veriliyor. Yeni bir form dilinin, belli gelişme aşamalarından geçmeden, böyle birdenbire ortaya çıkmasını nasıl yorumlamalı? Sanatçının olağanüstü yaratıcılık yeteneğiyle bu soru cevaplandırılamaz. Çünkü büyük bir ustanın eserleri devrini aşsa da, ancak zamanının içinden anlaşılabilir. XIV. yüzyıl sonlarında, Antoloji minyatürlerinin ortaya çıkmasını sağlayacak bir ortamın bulunduğunu kabul etmemiz gerekiyor. Bu ortam neydi ve bunu hazırlayan güçler nelerdi?

Bu soruyu ilk olarak ele alan sanat tarihçi Mehmet Ağaoğlu olmuştur. 1938'de yayınladığı bir makalede, Strzygowski'nin izinden giderek bu soruyu cevaplandırmaya çalışıyor.[57] Ağaoğlu, bu resimlerin meydana gelişinde İslâmlıktan önceki İran'da yaygın olan ve sonraları da büsbütün ortadan silinmeyen Mazdaist inanç kalıntılarının büyük bir payı olduğu kanısındadır. Mazdaistlere göre bu dünya, aydınlıkla karanlığın, iyi ile kötünün bitip tükenmeden çarpıştıkları bir savaş alanıdır. İranlılar kutsal aydınlığa "Hvarena" diyorlardı. Güneş ya da gök ateşi olarak düşünülen Hvarena, mutluluğun ve iyi olan her şeyin kaynağı sayılıyordu. Aya ve yıldızlara yol gösteren, kışın suları dondurup bitkileri kurutan karanlık güçlerle savaşan, baharda bereketi sağlayan, ölüme, hastalığa, çürümeye karşı koyan, ülkeyi mutlu kılan, savaşta zafere ulaştıran güç hep Hvarena'dır. Fakat Mazdaistlerin Kutsal Kitabı *Avesta*'da sözü edilen Hvarena, sadece etkileriyle beliren görünmez bir güç değildir. Mazdaistler onun değişik yerlerde, türlü biçimler alarak belirdiğine de inanıyorlardı. Hvarena dağlarda, vadilerde, sularda, bitkilerin özsuyunda, ineğin sütünde, servi ve hurma gibi "Hvarena ülkesi"nin kutsal ağaçlarında görülüyor; kuş, balık, koç ya da başka hayvan şekline girebiliyordu. Tanrısal güç burada, Eski Yunan'da olduğu gibi insan kılığına girmiyor, ilk Hıristiyanlıktaki gibi tabiat sembolleri içinde beliriyor. Mazdaizmin bu sembolleri yansıtan bir resim geleneği var mıydı, bunlar tasvir ediliyor muydu, bilmiyoruz. Şimdiye kadar bu inançla yakından uzaktan ilişkisi olan tasvircilikle karşılaşmadığımız için, bu soruya cevap verecek durumda değiliz. Fakat Ağaoğlu, Antoloji'nin minyatürlerinde bu sorunun cevabını bulduğuna inanıyordu. Çünkü ona göre bu minyatürler, Strzygowski'nin eserlerinde sık sık sözü geçen, fakat şimdiye kadar hiçbir yerde tasvirine rastlanmayan Hvarena ülkesinin resimleriydi. Ağaoğlu bu resimlerin her birinde, Mazdaistlerin yaratılış mitosu olan "Bundahis"te anlatılan kutsal manzaraları

arıyor ve *Avesta* okuyarak kötü ruhları kovan kuşlara kadar bütün Hvarena benzetmelerini burada bulduğunu sanıyordu (Resim 80). Putperestlik zamanından kalan bir mitosun, İslâmlaşmış olan İran'da sanata konu olabilmesini, Ağaoğlu bugün hâlâ İran'da rastlanabilecek olan ateşe tapanlarla açıklamaya çalışıyor. Kanısınca Antoloji minyatürleri bu çevreden bir sanatçının elinden çıkmıştır.

Bundan bir süre önce I. Stchoukine, *Syria* dergisinde Ağaoğlu'nun görüşünü eleştiren bir yazı yayınladı.[58] Antoloji resimlerini başka bir açıdan ele alarak aydınlatmaya çalıştığı için, Stchoukine'in düşüncelerini de kısaca belirtelim.

Stchoukine de, Ağaoğlu gibi Antoloji resimlerinin XIV. yüzyıl sonu İran minyatürleri arasında tek olarak kaldığı ve bunlarla karşılaştırılabilecek başka eserlere rastlanmadığı kanısındadır. Fakat Ağaoğlu bu ayrıcalığı bir varsayımla açıklamaya çalışırken, Stchoukine bir tarihleme yanlışı görmekte ve bu minyatürlerin daha geç bir devirde yapılmış olduklarını savunmaktadır. Ona göre bunlar Osmanlı miyatürleridir: XIV. yüzyılda yazılmış olan Farsça metin, XVI. yüzyıl sonlarında İstanbul'da bir Osmanlı ustası tarafından resimlendirilmiştir. Stchoukine, Antoloji resimleri arasında, içinde figürlerin bulunduğu tek minyatür olarak kalan av sahnesindeki insan tasvirlerinin, XVI. yüzyıl Osmanlı minyatürlerinin üslûp özelliklerini gösterdiğini ileri sürüyor ve bu resmi, Topkapı Müzesi'nde bulunan bir Nizâmî Hamsesi'nde yer alan –dağlık bir manzara içinde Şirin'i omuzlarında taşıyan Ferhad'ı tasvir eden– başka bir minyatürle karşılaştırıyor (Hazine 1510, Fol. 563). Her iki minyatürde, manzaranın gerçekten birbirine şaşılacak bir benzerlik gösterdiği, figürlerin de bir XVI. yüzyıl Osmanlı ustasının elinden çıkmış olduğu açıkça görülüyor. Stchoukine, bu benzerliklerden, Antoloji'deki yalın manzara resimlerinin de XVI. yüzyılda yapılmış oldukları sonucunu çıkarıyor: "... bu manzara resimlerinin üslûbu XIV. yüzyıl sonu ve XV. yüzyıl başı İran resim sanatına yabancı kalıyor... Buna karşılık bu kompozisyonlar XVI. yüzyıl Osmanlı resim sanatına rahatlıkla giriyorlar" diyor.[59]

Bu tanıtlama inandırıcılıktan yoksundur. Antoloji minyatürlerinin İran resim sanatında benzersiz kalmaları, bunların İran'da yapıldıklarından ve yapılış tarihlerinden şüpheye düşmek için yeterli sayılabilir mi? Zamanına uymayan, yapıldıkları devre yerleştirilmekte güçlük çekilen eserler az mıdır; sanat tarihinin bir görevi de bunların nasıl oluştuğunu anlatmak değil midir? Kaldı ki bu minyatürlerin Osmanlı olduklarını tanıtlamak için, Stchoukine'in verdiği örneklerden av sahnesindeki manzaranın, dikkatlice bakılınca Antoloji'deki diğer minyatürlerin kaba bir kopyası olduğu görülür. Öteki manzara çevresi ise XV. yüzyıl başında yapılmış olmakla beraber, figürler manzaraya sonradan eklenmiştir.[60] Bu ekleme de, av sahnesinin kopya oluşu gibi, Stchoukine'in gözünden kaçmış olmalı.

Antoloji resimlerinin yapıldıkları yerden ve yapılış tarihinden şüpheye düşmek için elle tutulur bir neden olmadığı görülüyor. Fakat Ağaoğlu'nun, bunların ortaya çıkışını açıklayabilmek için ileri sürdüğü düşüncelere de katılamayacağız. Ağaoğlu, bu resimlerde Hvarena ülkesinin tasvircilerini görüyor ve



İran'ın Putperestlik zamanından kalan bazı inançların etkisi altında bunların yapıldıklarını söylüyordu. Bundan önceki bölümlerde, Antikite'nin mirasçısı olan Hıristiyanlığın inanç sembollerini yaratabilmesi için, yüzyıllar geçmesi gerektiğini gördük. Belli bir resim geleneğinden yoksun olan Mazdaist inanç kalıntılarının, yüzyıllardan beri İslâmlaşmış olan İran'da ve özellikle büyük bir İslâm şairinin eserinin resimlerinde birdenbire ortaya çıkması inanılması güç bir varsayımdır. Bu eserleri, sanat ve kültür tarihi açısından inceleyen bir bilgin olduğu için, Ağaoğlu'na çok şey borçluyuz. Fakat ortaya attığı düşünceler, romantik bir teori olmaktan öteye gitmiyor ve konuyu aydınlatmaktan uzak kalıyor.

Antoloji resimlerini geçmişe dönerek değil de, yapıldıkları zamanı göz önünde tutarak anlamaya çalışalım. Sanat tarihinde yeni bir üslûbun, zamanıyla ve çevresiyle hiç bir ilişkisi olmadan birdenbire ortaya çıkabileceği düşünülemez. XIV. yüzyıl sonunda ortaya çıkan Antoloji minyatürlerinin üslûbu, Moğol üslûbuna karşıt da olsa, Uzak Doğu kültürünün etkisine kapalı bir çevrede doğamazdı. Bu resimlere konusunu veren yalın manzara türünün anayurdu Çin'dir. Tasvir olunan dağ manzaraları da oradan alınmadır. Birbirini kesen sıra dağlar, vadilerde dolanan dereler, çiçek açmış ağaçlar, suları ve bulutları göstermek için uygulanan şemalar, Çin resimlerinde çok sık rastlanan ve hiç kuşkusuz oradan alınan motiflerdir. Fakat bütün bu motifler bu resimlerde öylesine değiştirilerek veriliyor ki, ilk bakışta bunları tanımakta güçlük çekiyoruz. Çin sanatının lirik ve empresyonist anlatımı bu sanata yabancı kalıyor: Ne bir anlık görünüşü yakalama çabası, ne de manzaranın derinliğini ve genişliğini sis perdeleriyle bize duyurmaya çalışan atmosfer ve ışık oyunları... Bunların izine bile bu resimlerde rastlamıyoruz. Derinliği olmayan bir düzeye sanki bir masal bahçesi yansıtılmış: Dev çiçeklerin, top ağaçların, servilerin, yelpaze gibi açılan bitkilerin, ağırlıklarından sıyrılarak görülmedik renkler içinde yanıp söndüğü büyülü bir bahçe (Kitabın baş resmi ve Resim 79). Uzak Doğu manzara resimlerindeki canlı tabiat, burada zaman-mekân ilişkilerinden kopuyor ve soyut bir nakış oluyor. Tabiatla uyumlu bir denge kurma çabası, Uzak Doğu bilgeliğinin ulaşmaya çalıştığı bu en yüksek gaye, Antoloji'nin ressamına yabancıdır. Tabiatı, içinde yaşanılan bir gerçek, sığınılan bir ana kucağı olarak görmüyor. Bu resimlerdeki soyut üslûp Uzak Doğu'nunkinden çok başka bir davranıştan doğuyor, tabiatta başka değerler arıyor ve onları başka bir dille anlatmak istiyor. Gerçi burada da, orada olduğu gibi tabiat tasvir ediliyor ama, biri tabiatta gerçeği arıyor, öteki gerçekten arınmış olan tabiatı; bir anlık görünüşü değil, değişmeyen özü vermek istiyor.

Bu üslûp değişikliği İran'da XIV. yüzyılın sonlarına doğru fikir hayatında oluşan bir yön değişmesinin sonucudur. Moğollar devri, İslâmlık için yalnız politik alanda değil, kültür alanında da bir bunalım devriydi. Bu dönemdeki sanat hayatında İslâmlığın katkısından söz edilemez. XIV. yüzyılın ilk yarısında gelişen resim türlerinin İslâm ülkelerinde geleneği yoktu. Ahmed Musa'nın Miraç resimlerinde görüldüğü gibi, dinî konularda bile, anlatım ve üslûba İslâmî de-

nebilecek hiçbir özellik karışmıyordu. XIV. yüzyılın sonunda, aşağı yukarı yüz
elli yıl süren bir baskıdan sonra İslâm düşüncesi yeniden söz hakkı kazanıyor ve
fikir hayatında önemli bir rol oynamaya başlıyor. Antoloji resimleri, bu gelişme-
nin sanat alanındaki en inandırıcı örneklerini bize vermektedir. Doğu'da sanat-
çının kişiliği anonim kaldığı için, bu resimleri yapan usta hakkında hiç bir şey
bilmiyoruz. Acaba onun bu dönemde İran'da çok yaygın olan mistik akımlarla
bir ilişkisi var mıydı? Buna cevap veremesek bile, yaptığı soyut yalın manzara
resimlerinin İslâm mistiklerininkine çok benzeyen bir davranıştan doğduğunu
görüyoruz. Antoloji ustası da mistikler gibi maddeyi aşmanın çabası içinde; bu
dünyadan olmayan manzaraların resmini yapıyor. Bunlar ne öznel bir tabiat ya-
şantısı, ne de idealleştirilen bir tabiatın tasvirleri; madde dünyasına yüz çeviren
ve öte dünya özlemi içinde yaşayan bir insanın görüleri. Bir resimde nesnelere
elle tutulur gerçekliğini, hacmini veren ve onları mekân içinde gösteren ne var-
sa, gün ışığı, perspektif hepsi siliniyor ve şekiller büyülü bir el tarafından çizil-
miş gibi görülmedik renklerle kendi içinden ışıldamaya başlıyor. Işıldama etkisi
mor, mavi gibi ışığı emen ve beyaz, sarı gibi ışığı yansıtan koyu ve açık renklerin
karşıtlığıyla sağlanıyor ve o zamana kadar alışılmadık bir şekilde kullanılan yal-
dızla bu etki arttırılıyor. Bugün yer yer kararmış olan altın ve gümüş bu resim-
lerde sadece ağaç, su, bulut gibi bazı motiflerde kalmıyor, desenin dokusuna,
biçimlendirmeye karışıyor; bir ağ gibi resim yüzeyine yayılıyor ve şekillerin ya-
nıp söner gibi görünmesini sağlıyor (Resim 79). Şekiller, dışardan (gün ışığıyla)
değil de, Karagöz perdesinde olduğu gibi görünmeyen, içten bir ışıkla aydınla-
nıyormuş etkisini uyandırıyor. Duyularla algılanan gerçek dünyanın ötesinde bir
düşünce dünyasıyla, Plotinos'unkine benzer bir ışık metafiziğinden esinlenen
bir "ışık ressamlığı"yla karşılaşıyoruz. Resim, bir görüntü, tanrısal bir görüntü
olarak veriyor dünyayı. Zaman-mekân koşullarının ötesinde idea'larla bağlantı
kurulmaya çalışılan bu manzaralara, "metafizik" ya da "mistik manzaralar" diye-
ceğiz. Bu resimlerde kutsal bir manzaranın tasvir olunduğunu Ağaoğlu anlamış-
tı. Fakat bu kutsal manzara onun sandığı gibi Hvarena ülkesini vermiyor, bir öte
dünya manzarasının yeryüzündeki yansımasını gösteriyor. Tabiatın maddeden
sıyrılarak böylesine düşünceleşmesi, kutsal olanı doğrudan doğruya tabiatta ara-
yan pagan bir inanç çevresinde değil, ancak tabiatla tabiat ötesinin birbirinden
aşılmaz bir uçurumla ayrıldığı ve –İslâm mistiklerinde olduğu gibi– bunun gide-
rilmesini çalışıldığı bir yerde düşünülebilirdi. Şüphesiz İran'ın İslâmlığı kabul
etmesiyle pagan inançlar büsbütün ortadan silinmemişti, fakat bunlar ya fikir
hayatını etkileyecek güçte olmayan kalıntılardı ya da İslâm düşüncesine karışa-
rak onun içinde devam ediyorlardı. İslâm mistiklerinin ışık metafiziği, İslâm ön-
cesi sembolleriyle yüklüdür. Fakat bunlar artık tabiat sembolü olmaktan çıkıyor
ve öte dünya düşüncesiyle yoğruluyorlar. Antoloji resimleri, eski İran'ın mirası-
nı taşıyan topraklarda, İslâm düşüncesinin bir ürünü olarak ortaya çıkıyor.



## *Nizâmî'nin Resim Dili ve Antoloji Manzaraları*

Kitap ressamlığında, Moğollar zamanında *Şahnâme*'yle olduğu gibi, Timurlular zamanında da Nizâmî'nin *Hamse*'siyle yeni bir dönem açılıyor. Bu eserlerin her ikisi de Fars edebiyatının ölmez yapıtlarıydı. Fakat İran'ın ulusal destanının aksine, Nizâmî'nin *Hamse*'si, içli bir şairin dinî duygularıyla yoğrulmuştu ve İslâm düşüncesinin İran'da yeniden ağır basmaya başladığı bir dönemde, sanatçıların bu eseri keşfedip resimlemeleri bir tesadüf değildi.

Helmut Ritter, *Nizâmî'nin Resim Dili* adlı kitabında, bu şairin dilinde Batı edebiyatında alışmadığımız bir "istiare" bolluğu ile karşılaştığımızı söyler[61]. Gerçekten Nizâmî'nin dili, Ritter'in söylediği gibi, sözcüğün tam anlamıyla bir resim dilidir. Şair, bir bahar sabahı çayırlarda dolaşırken suda bir nilüferin açtığını gördü mü, bu basit gözlemi şiir dilinde şöyle anlatır:

*"Nilüfer çiçeğinin mavi gözü, uykunun boğucu kemendinden kurtulup su şatosuna sığındı."*

Doğu'nun şiir diline alışmamış bir Batılı, bu tabiat tasvirini yadırgayacaktır: Şiirde imgelere alışmadığı için değil, Batı'da bunların, Doğu'dakinden çok başka bir anlam taşımasından ve başka bir şekilde kullanılmasından. Batı'nın şiir dilinde imge benzetmedir; bunlar şairin tabiat karşısındaki duygularından doğar ve okuyucuda da benzeri duygular uyandırır. Bu benzetmelerle sanatçı tabiat gözlemlerinin etkisini arttırmak ister. Tabiat algılarını kuvvetlendiren benzetmelerden Nizâmî'de söz edilemez; o istiareyle konuşur. Onun şiir dilinde gül, yanağın; yakut, dudağın; badem, gözün; ok, kirpiklerin; keman, kaşın adıdır. Bütün bunlar şairin hayal gücüyle bulduğu, gerçekle ilgisi olmayan deyimlerdir. Bu bakımdan bir tabiat duygusundan ve tasvirinden de Nizâmî'de söz edilemez. Yukarıda verilen örnekte bir tabiat gözlemi dile gelmiyor, sadece kelimelerle oynanıyor. Tabiatta yer alan nesneler zaman-mekân ilişkilerinden sıyrılarak soyut bir düzeye aktarılıyor ve bir halıda olduğu gibi dekoratif motiflere dönüştürülüyor. Batılı şair için kutsal bir nitelik taşıyan tabiat, bir Müslüman şair için sadece bir görüntüdür; ne kadar güzel olursa olsun, olduğu gibi tasvir edilmeye değmez. Şiir dili, içinde yaşadığımız gerçek dünyayı, seyirlik bir dünya olarak gösterir: Şiir ve gerçek birbirinden ayrı şeylerdir.

Antoloji resimlerinin, Nizâmî'ninkine çok yakın bir dünya görüşünden doğduğu görülüyor. Nizâmî'nin şiirlerini süslemek için bu minyatürlerden daha uygun resimler düşünülemezdi. Her ikisinde de bir soyutlama eğilimiyle karşılaşıyoruz. Geç-Abbasî devri kitap ressamlığında ortaya çıkan bu eğilim, Moğollar devriyle kesintiye uğradıktan sonra, yeniden ağır basmaya başlıyor. Ancak şu var ki İslâm ülkelerinde resim sanatının gelişme süreci, şiir sanatınınkine uymaz. Söz sanatı olarak şiirin, İslâm dünyasından bütün sanatlar arasında bir önceliği vardı. Resim sanatında ancak 1200 yıllarından sonra belirmeye başlayan soyutlama eğilimi, edebiyatta çok daha erken ortaya çıkmıştı. Nizâmî'de gördüğümüz kelime oyunları, başlangıcı IX. yüzyıla kadar giden uzun

süreli bir gelişmenin sonucudur. Bağdat Okulu'nun böyle bir geçmişi yoktu; resim ve şiir, Geç-Abbasîler zamanında aynı aşamada bulunmuyorlardı; aradaki açıklık çok sonra kapanıyor. Nizâmî'nin kelime oyunlarında eriştiği süslemeciliğe resim sanatı ancak Safavîler devrinde ulaşabiliyor. Bu bakımdan Antoloji manzaraları, Nizâmî'nin tabiat tasvirleri ile bir tutulamaz. Gerçi bu resimlerde de Nizâmî'nin dekoratif resim dilini hatırlatan bir nakışçılıktan söz edilebilir. Fakat nakış ve sembol henüz burada birbirinden ayrılmıyor. Resim sadece gözü şenlendiren bir süslüme olmakla kalmıyor, insanı etkiliyor ve bir iç denetlemeye zorluyor. İslâm dini resmin büyü gücünü yenmişti ama put olmaktan çıkan resim, şimdi insan varlığı üzerinde ideal bir güç kazanıyordu. Uzun ayrılık yıllarında sonra Mecnûn Leylâ'yı bulunca, düşüncesindeki "resim"in yanında "gerçek" silinir ve Leylâ'yı bulunca çöle kaçar. Mecnûn'un aşkı, idealara karşı duyulan tutkudur, platonik aşktır; tasavvuf edebiyatında, arınmış Tanrı sevgisine örnek diye gösterilir. Halk arasında bile, karagöz ve ortaoyunlarında görüldüğü gibi, bu hikâye anlatılırken Mecnûn'un sözleri "Leylâ'yı ararken Mevlâ'yı buldum" olur. Antoloji manzaraları böyle bir aşktan, idealara karşı duyulan bir özlemden doğuyor.

## *Hamse Minyatürleri*

Moğollar devrinden sonra İran resim sanatında beliren soyutlama eğilimi, çok defa sanıldığı gibi, İran'a özgü bir şey değildi. Bu eğilimin İslâm dünyasında eski bir geleneği vardı. Dünyayı önemsemeyen, gerçekten uzaklaşmak isteyen bir dinî davranışın ifadesi olarak ona ilk defa Geç-Abbasîler devrinde rastladık. Şimdi Moğollar devriyle araya giren uzun bir kesintiden sonra bu eğilim yeniden ortaya çıkıyor ve sanat hayatına hâkim oluyor. Bu bir geriye dönüş değildi. Arada geçen zaman içinde İran, Doğu'nun büyük sanat geleneklerini tanımış ve sanat hayatının en verimli devirlerinden birini yaşamıştı. İslâm düşüncesi ağır basmaya başlayınca sanatçılar, bir önceki devrin sanatını yoksamıyor; onu yeni bir anlayışla yorumlama, yeni bir form dilinin kalıplarına dökme ve ondan yararlanma yoluna gidiyorlar. XIV. yüzyıl *Şahnâme* ressamlığı olmaksızın, XV. yüzyılda gelişmeye başlayan Hamse ressamlığı düşünülemezdi. *İskendernâme* ile *Hüsrev ve Şirin* hikâyelerinin bazı sahneleri *Şahnâme* ressamlarının repertuvarına girdiği için, Nizâmî'nin eserlerini resimlendirecek olan ustalar, ilk Şahnâme rassamları gibi her şeyi kendi hayal güçleriyle yaratmak zorunda kalmıyorlardı. Fakat daha önemlisi, XIV. yüzyıl ustalarından resim dilinin ifade imkânlarını öğrenmiş olmalarıydı. Gerçi şimdi Moğol üslûbunun aksine, düzey üslûbu ağır basmaya başlıyor; Bağdat Okulu'nun resimlerinde gördüğümüz gibi, şekillerin hacim değerleri siliniyor ve konturlar önem kazanıyor. Fakat ortaya çıkan şekiller, Bağdat Okulu'nunkilerine artık benzemiyor. Sanatçılar vücut yapısını daha iyi tanıyorlar: Belli şemalar içinde kalmakla beraber, vücut organlarının fonksiyonları, oranları ve eklemleri daha ustalıkla belirtiliyor (Resim 82-83, 86-92). Renk duyarlığı da değişiyor. Bu dönemde yapılan minyatürler, göz alan parlak renklerle hemen kendilerini belli ederler. Renk skalası yalnız zenginleşmekle kalmaz, daha yoğunlukla yaşanır da. *Heft Peyker*'de sanatçı, Behram Gur'un serüvenlerini anlatırken, aynı sahneyi yedi kere ayrı renklerle tekrarlamak zorunda kalır ama, kullandığı renkler o kadar ayrıntılıdır ki, bu tekrar bizi sıkmaz ve her birinde başka bir resim görür gibi oluruz. Timurlular devrinin ayrıntılı incelmiş renk zevki, seyircide bilinmedik yeni duygular uyandırmaya çalışıyor. Işıl ışıl yıldızlarla parıldayan gökyüzü ancak şimdi tasvir olunabiliyor. Antoloji manzaralarında gördüğümüz gibi nesneler saydamlaşıyor ya da mavimtrak bir renk tabakası ardından bir masal havasına bürünüyorlar (Resim 84-85, 92). İslâm minyatürlerinde her zaman olduğu gibi renk, şimdi de bir soyutlama aracı olarak kalıyor ama, artık sanatçılar rengin kendi başına bir değer taşıdığının bilincine varıyor ve olanaklarından sonuna kadar yararlanmaya bakıyorlar.

Halifeler zamanında olduğu gibi dünya gene bir tanrısal görüntü olarak tasvir ediliyor. Fakat Şiî olan İran'da bu görüntü idealleştiriliyor, "güzel görüntü" oluyor. Geç-Abbasî devri sanatının karikatürleştirme eğilimine İran'da rastlamıyoruz. Tabiat, minyatürlerde, içinde suların çağladığı gül ve çiçek bahçelerine dönüşüyor. 1470 tarihli bir *Hamse* yazmasında Hüsrev'le Şirin böyle bir cennet bahçesinde karşılaşırlar (Resim 88). Burada Hüsrev artık, Fil Gövdeli Rüstem gibi bir kuvvet sembolü değildir; şiirde adı söylenmeden sadece Serv-i Âzât diye anılan ince yapılı bir masal kahramanıdır. Ay gibi yuvarlak yüzü, çekik badem gözleri, kiraz dudakları, yüzüne düşen saçları ve yanağındaki beniyle Şirin, İran şiirinde ve resminde yerleşmiş olan bir güzellik idealini yansıtıyor. Bu resim, yıkanırken Hüsrev'in gözlerini üstünde duyan Şirin'in korkuyla ürperişini anlatan mısraı canlandırıyor:

*"Ay ışığının suda titreşen aksi gibi utancından titredi."*

## *İslâm Resim Sanatında İlk Çöküntü Belirtileri*

XV ve XVI. yüzyıl İran kitap ressamlığında, *Hamse* minyatürleri bir yana bırakılacak olursa, konu bakımından önemli bir gelişme görülmüyor. Bu yüzyıllarda da Şahnâme yazmaları resimlendiriliyor. Fakat alışılagelen konuların dışına çıkılmıyor, hattâ bazı sahneler Şahnâme repertuvarından düşüyor. Örneğin, Kral Ardaşir'le Kirman Beyi arasındaki çekişmelerle ilgili olan "iplik bükenler" sahnesine (Resim 32) artık rastlamıyoruz. Rüstem'in doğumunu anlatan sahneler de eskisi kadar sık yapılmıyor (Resim 25). Buna karşılık Rüstem'in eylemleri, atı Rahş'ın başından geçenler, savaş sahneleri, özellikle İranlılarla Turanlıların karşılaşmaları önemlerini yitirmiyorlar (Resim 52-53). Bu resimlerin kom-

pozisyon şemaları da bir yenilik göstermiyor. İsfendiyar'ın Simurg ya da ejderha ile kavgası, Rüstem'in Aşkibus'la savaşı, Behram Gur'un avlanması ya da Rüstem uyurken atı Rahş'ın ona saldıran aslanın hakkından gelmesi vb. sahneler hep aynı şema içinde tekrarlanıyor (Resim 27-32). Fakat kompozisyon ve ikonografi bakımından önemli bir değişiklik olmasa da, form dili değişmeye başlıyor. Siyavuş'un ateşten geçmesi, eski resimlerde hikâyeci bir anlatımla tasvir ediliyordu (Resim 26). Resmin bir yanında altın tulgası, beyaz giysileri içinde Siyavuş'u, suçsuzluğunu tanıtlamak için, siyah atı Şabrang'la alevler üstünden atlarken görürüz. Öte yandan sarayın penceresinde ve suların önünde yer alan görgü tanıkları hayret ve korku içinde bu olağanüstü olayı izlerler. XIV. yüzyıl ustalarına özgü olan bu ayrıntılı anlatım sonraları kayboluyor. Saray ve görgü tanıkları artık resme girmiyor, olayın kendisi de önemini yitirerek göz kamaştırıcı bir süsleme motifinin ortaya çıkmasına yol açıyor. Böylece Berlin Saray Albümleri'nden birindeki bir resimde, incilerle süslü siyah atıyla altın alevler üstünden atlayan Siyavuş'un, başında Sasanî tacı ve üstünde beyaz tören giysisiyle bütün resmi kaplayan bir süsleme motifi haline geldiğini görüyoruz (Resim 91). *Şahnâme* üslûbu XIV. yüzyılın ilk yarısında anlatıcı, ikinci yarısında tasvirciydi; şimdi XV. yüzyılda dekoratif oluyor. Böylece *Şahnâme* ressamlığında yeni bir dönem açılıyor. Bu dönemde de güzel minyatürleri olan birçok *Şahnâme* yazmaları hazırlanıyor ve *Şahnâme* ressamlığı Timurlular ve Safavîler devrini aşarak XVII ve XVIII. yüzyıllara kadar geliyor. Fakat bir yüzyıl boyunca yaratıcı güçleri uyanık tutan İran'ın ulusal destanı, artık eski etkisini sürdüemiyor. Konular içten duyulmadan, kalıp olarak atölyelerde tekrarlanıyor. *Şahnâme* ressamlığı, görünüşteki bütün parlaklığına rağmen, yavaş yavaş çöküntüye doğru giden bir renk ve şekil oyunu halini almaya başlıyor. Şüphesiz *Hamse*'nin resimlendirilmesi İslâm kitap ressamlığına taze bir güç katmıştı. Fakat başlamış olan çöküntü, bununla bir süre geciktirilse bile önlenmiş olmuyordu. İslâm kitap ressamlığı, XV. yüzyılda bu minyatürlerle çok kısa süren parlak bir devir yaşıyor. Yaratıcı güçlerde yorgunluk belirtileri daha bu yüzyılın sonuna gelmeden kendini duyurmaya başlıyor. Gerçi ilk bakışta önemli bir değişiklik görülmüyor. Hattâ bir bakıma İslâm kitap ressamlığının XVI. yüzyılda klasik devrine erişmiş olduğu bile söylenebilir. Resim sanatı, şiirin dört yüz yıl önce varmış olduğu aşamaya bu dönemde yetişiyor ve böylece her iki sanat arasındaki açıklık kapanıyor. Fakat resmin nakışçılığa dökülmesi bahasına bu aşamaya varılmıştı. Minyatürlerde, hiçbir zaman XVI. yüzyılda olduğu kadar yaldız bolluğuyla karşılaşmıyoruz. Saray çevreleri için hazırlanan yazmaların içi dışı altınla parıldıyor ve dünya bu parıltı içinde, şiirde olduğu gibi bir cennet güzelliği kazanıyor. Daha güzeli düşünülemezdi. Güzelliği içinde dondurulan bu dünyada her iki sanat da gerçekle olan bağlarını büsbütün kopararak, bütün olanaklarını belli kalıpları tekrarlama yolunda harcıyorlardı. Böylesine kendi içine kapanan bir sanatın konu çevresi gittikçe daralacaktı. Resim sanatında XVI. yüzyılda günlük hayat sahneleriyle bu darlığı kırmaya çalışan ve resim repertuvarına bir yenilik katan son usta Behzad oluyor.[62] Fakat çabaları kişisel kalıyor, izinden giden olmuyor ve her şey eskisi gibi sürüp gidiyor. Saray hayatıyla ilgili göz kamaştırıcı sahneler gittikçe ağır basıyor: taht resimleri, av sahneleri, türlü oyunlar, şehzâde ve sultanların portreleri XVI ve XVII. yüzyılların en sevilen konuları oluyor (Resim 93-96). Hep aynı konuları resimleyen sanatçıların çabaları, renk ve şekil oyunları içinde kalan el hünerine dökülüyor. Bunun nedenini Doğu sanatının gelenekçiliğinde aramak yersiz olur. İslâm sanatının en parlak dönemleri, daima gelişmesinde bir çok kuşakların katkısı olan geleneklerin ürünü olmuştur. Büyük ustalar, bu geleneğin içinde kalsalar da, ona yeni bir güç ve tazelik katıyor, bu geleneğin taşıyıcısı ve sözcüsü oluyorlardı. Geleneğe sıkı sıkıya bağlılık Ortaçağ sanatının bir niteliğidir. Fakat Ortaçağ artık kapanmıştı. XIII ve XVI. yüzyıllar arasında İslâm sanatında büyük eserler yaratılmıştı. Fakat Batı'da Rönesans başladıktan sonra, Ortaçağ'ı aşamayan ve kendi içinden tazelenemeyen bu sanat geçmişe mal olmak zorundaydı. Bu döneme kadar canlılığını sürdüren gelenek donuyor ve resim sanatı, geleneksel motifleri kalıp olarak tekrarlayan bir süslemeden öteye geçemiyor.

## Osmanlıların İslâm Kitap Ressamlığına Katkısı

### *Fatih Sultan Mehmet Devri*

İran'da yaratıcı güçlerin uyuşmaya başladığı bu dönemde, Osmanlılarda resim sanatı, –şimdiye kadar gereğince üzerinde durulmamış olan– çok ilginç bir gelişme gösteriyordu. İstanbul'un fethinden sonra Doğu dünyasına Batı'nın kapıları açılmıştı. Bu sırada İtalya'da büyük değişiklikler oluyor, fikir ve sanat alanlarında Ortaçağ gelenekleri temelinden sarsılıyor ve eski değerler yerlerini yenilerine bırakıyordu. Osmanlılar bu gelişmeyi merak ve ilgiyle izliyorlardı. Büyük bir devlet kurarak tarihteki rollerini oynamaya başladıkları bu dönemde, Osmanlı Sarayı'nın Batı'ya açık olduğunu, özellikle Rönesans'ın en güçlü silâhı olan resim sanatına büyük bir ilgi gösterdiğini biliyoruz. Fatih Sultan Mehmet, Gentile Bellini'yi İtalya'dan getirterek portresini yaptırdığı zaman acaba ne düşünmüştü? Bir sanatçıya model durarak portre yaptırmak Doğu'da yerleşmiş bir gelenek değildi. Fatih, aynaya bakarmışçasına yüzünü resimde görmek istediği için mi Bellini'ye resmini yaptırmıştı? Bu da düşünülebilir. Fakat Fatih'in biyografisi göz önünde tutulursa, bu açıklama yetersiz kalır. Çünkü onun, aynı ustaya sarayının duvarlarına freskler yaptırdığını, yabancı sanatçıları sarayında misafir ettiğini, çevresine bilginleri toplayıp Batı dünyasının kaynakları hakkında bilgi edinmeye çalıştığını da biliyoruz. Moğolların aksine, İstanbul'un fethinde Osmanlıların, şehrin yıkılmaması, kitaplıkların yakılmaması, anıtların, kiliselerin ve buralarda bulunan fresk ve mozaiklerin korunması yolunda gösterdikleri özen, Fatih'in, Hıristiyan dünyasının Doğu'daki bu kültür merkezine düşman gözüyle bakmadığını, kendisini Bizans'ın gerçek vârisi ve sahibi olarak gördüğünü gösteriyor.

Montaigne, Homeros'u överken, *Ilyada*'dan yararlanan dünya büyükleri arasına Fatih Sultan Mehmet'i de katıyor ve onun Papa Pius II.'a yazdığını söylediği bir mektuptan şu parçayı alıyor: "İtalyanların bana düşman olmalarına şaşıyorum. Biz de İtalyanlar gibi Troyalıların soyundanız. Yunanlılardan Hektor'un öcünü almak, benim kadar onlara da düşer. Onlarsa bana karşı Yunanlıları tutuyorlar."[63]



Bu mektup, tarihî bir belgeye dayanmasa bile, Batı'nın Fatih hakkındaki bir görüşünü yansıtıyor ve onun kişiliğine yeni bir ışık tutuyor. 1452-56 yıllarında görevli olarak İstanbul'da bulunan İtalyan Jacopo de Languschi'nin notlarından, Fatih'in dünyayı tanımak merakının sınırsız olduğunu, Yunanca ve Slavca bildiğini, Diogenes Laertius, Herodot, Titus Livius, Quintus Curtius'tan, papaların, kayserlerin, Fransız ve Langobard krallarının kroniklerinden her gün parçalar okuttuğunu öğreniyoruz.

Bu bilgiler, Fatih'in resim sanatına karşı olan ilgisinin, hoşlanmadan öteye gittiğini, bu yoldan Batı'ya bir bağ kurmayı tasarlamış olduğunu bize düşündürüyor. Rönesans büyükleri gibi, İtalya'da pek yaygın olan bir töreye uyarak, Gentile Bellini'ye portresini yaptırırken, Yeniçağ resim sanatının, "tabiatı" ve "insanı" yeniden "keşfeden" Rönesans düşüncesiyle sıkı ilişkisi olduğunu herhalde biliyordu. Yeniçağ resim sanatı Avrupa'ya bir yandan Eski Yunan kültürünü, öte yandan tabiat ve dünya sevgisini kazandırmıştı. Fatih hakkında bildiklerimiz, onun İstanbul'u –Hıristiyan dünyasının Doğu'daki bu son kalesini– alırken, tarihte yeni bir çağa girilmiş olduğunun bilinci içinde, yeni kurulmakta olan Osmanlı İmparatorluğu'nun Batı'ya açılmasını, Yeniçağ düşüncesine ayak uydurmasını istediğini gösteriyor. Yeni düşüncelere gebe olan bu devir ne yazık ki Fatih'in ölümüyle sona eriyor. Oğlu Bayezid II. zamanında Fatih'in tutumuna şiddetli tepkiler başlıyor. Çağ değişimine ayak uydurma ve resim sanatıyla Rönesans'a katılma istekleri gerçekleşemiyor. Bu tarihten sonra Osmanlılar, kültür alanında İran ve Arap uygarlığına bağlanıyorlar ve Türk ordularının Viyana kapılarına kadar dayanmasıyla sonuçlanan politik gelişmeler, Doğu'yla Batı'yı, kültür alanında birbirine yaklaştıracak yerde büsbütün uzaklaştırıyor. Fatih zamanında bu iki kültür çevresi arasında, bir anlaşma ve uzlaşma olanağı henüz vardı. Çünkü Doğu da Batı gibi Ortaçağ sonlarını yaşıyordu; din ve dil farkına rağmen her iki dünya da çağdaş kültürlere bağlıydı. Fatih'ten sonra Rönesans'a açılan Batı dünyasıyla, Ortaçağ gelenekleri içinde kalan Doğu arasına, aşılması gittikçe güçleşecek olan bir çağ uçurumu giriyor.

### *Osmanlılarda Kitap Ressamlığı*

Arap-Fars kültürüne bağlandıkları halde, Osmanlıların bu kültürün içinde erimedikleri ve İslâm resim sanatının gelişmesinde Araplar ve İranlılar kadar onların da payı olduğu, ancak son zamanlarda anlaşılmaya başlandı. Nasıl halifeler devri Arap sanatından, Moğollar ve Safevîler devri İran sanatından söz ediliyorsa, bunlar gibi İslâm ruhunu ve düşüncesini yansıtan, fakat kesin bazı özelliklerle onlardan ayrılan bir de Osmanlı resim sanatından bugün bahsedebiliyoruz. İstanbul, Osmanlı İmparatorluğu'nun başkenti olduktan sonra, İslâm dünyasının Bağdat, Tebriz, Şiraz gibi büyük kültür merkezleri arasına katılıyor. Osmanlı saray çevresinde resimlendirilen yazmalar, konuları bakımından

bile şimdiye kadar tanıdıklarımızdan ayrılırlar. *Şahnâme* ve *Hamse*, İran kitap sanatının bu iki temel eseri, Osmanlılarda önemini yitiriyor. Bunların yerini bilimsel eserler, sefernâmeler, seyahatnâmeler, dinî biyografiler, peygamberlerin hayatı, ansiklopediler ve kronikler alıyor (Resim 97-126).

İranlıların ünlü kahramanlara karşı duydukları aşırı hayranlık, Osmanlı ressamlarına yabancı kalır. Padişahlar için hazırlanan "*Şehinşahnâme*"ler, destandan çok kronik niteliği taşır ve bu eserlerin metinleri gibi resimleri de büyük seferleri, devletle ilgili önemli olayları vb. saptarlar (Resim 97). Gerçi bu eserlerde anlatılan bütün olaylar, hep sultanın etrafında döner ve kendisi görünmediği zamanlarda bile varlığı sezilir. Fakat *Şahnâme* kahramanları gibi, onu hiç bir zaman gövde gösterisinde, rakibiyle göğüs göğüse savaş halinde görmeyiz. Osmanlı minyatürlerinde padişah, mükemmel örgütlenmiş bir devletin başkanıdır. Uyruklarınca, Allah'ın yeryüzündeki gölgesi (zıllullah) olarak yüceltilen varlığı, çok defa olayları yöneten gizli bir güç olarak belirtilir: Buyruğundaki ordular geçit töreni yaparlar, kaleleri kuşatırlar, şehirleri zaptederler; kendisi –belli bazı sahneler dışında– hemen hiç ön plana geçmez (Resim 98 –99, 126).

İran'ın duygusal şiir dili, Osmanlıların divan edebiyatına aktarıldığı halde, resim sanatı ondan uzak kalıyor. Cennet bahçelerine, âhû gözlü güzellere Osmanlı minyatürlerinde rastlamıyoruz. Osmanlılar, şiirin anlattığı dünyayı değil, Geç-Abbasî devri sanatında olduğu gibi, günlük hayatı olanca tuhaflıkları ve yetersizlikleri içinde göz önüne sermekten hoşlanırlar. Bu yüzden toplum hayatıyla ilgili konular, Osmanlı sanatçılarını yakından ilgilendirir ve bunları işleyen resimlerde nakış zevkinden çok, karikatür eğilimi ağır basar. Halkın günlük yaşantıları, iş hayatı, eğlenceleri Osmanlı minyatürlerinde çok geniş yer alır. Çok kere şehzâdelerin sünnet düğünleri, bu çeşit konuların tasviri için bir vesile oluyordu. Esnaf loncalarının ve bütün devlet kurumlarının türlü gösterilerle katıldıkları bu düğünler, saray çevresinden taşarak büyük meydanlara yayılıyor ve coşkun bir halk bayramı halini alıyordu. Bütün ayrıntılarıyla bu bayramları söz ve resimlerle anlatan düğün kitapları (surnâmeler) İslâm resminde, *Şahnâme* ve Hamse ressamlığının yanında Surnâme ressamlığı diye adlandırabileceğimiz yeni bir sanat türünün ortaya çıkmasına yol açıyor (Resim 113-125). *Surnâme* resimlerinde, Osmanlılar keskin gözlemci olarak karşımıza çıkıyorlar ve gördüklerini titizlikle, bir belge işler gibi bütün ayrıntılarıyla vermeye çalışıyorlar. Bu resimler gerçekten bir belge değeri taşır; kültür, ekonomi ve kurumlar tarihiyle uğraşanlar için, yazılı kaynakları kanıtlayan, hattâ bunların yerini tutabilecek olan somut bir bilgi malzemesi sağlarlar. Doğu İslâm ülkelerinde eşine rastlanmayan bu gözlemcilik, Batı'nın etkisi olmadan düşünülemezdi. Fakat Osmanlılar, din açısından bu dünyaya bakıyor, onu geçiciliği içinde sadece bir görüntü olarak görüyorlar. Bu yüzden Rönesans ile sanata giren yeniliklere, mekân derinliği, perspektif, anatomi ve oranlarla ilgili öğretilere sanat kapalı kalıyor. Osmanlı resim sanatı Yeniçağ ile ilişki kuran, fakat özüyle Ortaçağ'a bağlanan bir sanat niteliği gösterir.



Bu sanatın özelliklerini, Osmanlı ustalarının geniş resim repertuvarlarından seçeceğimiz iki büyük eser üzerinde durarak tanıtmaya çalışacağız.

## *Kanunî Sultan Süleyman'ın Irak Seferi (Mecmû-ı Menâzil)*

Bunlardan biri Kanunî'nin Birinci İran seferinde ordunun geçtiği ve durakladığı yerlerin topografyasını yazı ve resimle vermek isteyen bir çeşit "itineraryum" niteliğini taşır. Kolofonunda "*Beyân-ı menâzil-i sefer-i Irakeyn-i Sultan Süleyman Han*" diye ayrıntılı bir şekilde adlandırılan eserin, Nasuh el-Matrakî tarafından yazılmış olduğu belirtiliyor.[64] Tarihî kaynaklardan, Matrakçı Nasuh'un iyi bir matematikçi ve tarihçi olduğunu, bu konularda eser yazdığını, silâh kullanmadaki ustalığını ve lâkabından anlaşılacağı gibi matrak oyununda ün saldığını öğreniyoruz.[65] Resim yaptığına da gene kaynaklarda değiniliyor. Genç yaşta saray çevresiyle ilişki kurarak Sultan Süleyman'ın Birinci İran seferine katılıyor (1534-1536). Eserin yazılış tarihinden (1536), sefer sırasında hazırlandığını anlıyoruz. Bütünü 222 sahife olan yazmanın 90 sahifesi metne, 107 sahifesi resimlere ayrılmıştır; geri kalan 25 sahifede resim ve metin bir arada bulunmaktadır. Metin ağdalı bir üslûpla yazılmıştır. Buna karşılık resimler keskin bir gözlemcilikle, minyatür sanatının donmuş kalıplarını kırıyor ve XVI. yüzyıl resim sanatına, "Osmanlı manzara ressamlığı" diyebileceğimiz yeni bir tür katıyor. Eser, sonradan kopya edilmediğinden, Kanunî için hazırlanmış olan yazma (İstanbul Üniversitesi Kitaplığı, T. 5964), tek nüsha olarak kalır.

Ordu İstanbul'dan yola çıktığı için, yazmadaki ilk resim, Galata, Eyüp ve Üsküdar'ı (Bilâd-ı Selâse) toplu bir şekilde gösteren bir İstanbul manzarası oluyor (Resim 110). Şehrin topografyası, büyük yapıları, meydanları vb. bütün ayrıntılarıyla gösteriliyor. Obeliskleri, Burmalı Sütunu, meydanı çeviren sütunlar dizisinin (Sphendone) kalıntılarıyla Hipodrom, Bizanslılar zamanındaki durumunda görülüyor. Ayasofya, büyük bahçeleriyle Topkapı Sarayı, Yedikule, Galata Kulesi ilk bakışta göze çarpıyor. Haliç'teki yelkenliler ve kayıklardan o zamanlarda burasının çok işlek bir su yolu olduğunu anlıyoruz. Haliç'in Boğaz ve Marmara'yla birleştiği yerde, mavilik içinde ak bir leke olarak Kızkulesi görülüyor. Akıntılarına kadar gösterilen Boğaz sularının, Üsküdar kıyılarıyla birlikte sadece bir parçası resme giriyor.

İstanbul'u izleyen resimlerde ise, ordunun konakladığı menzilleri ve dolaylarını görüyoruz. Tek sahife üzerine iki, hattâ üç menzilin bile girdiği oluyor (Resim 108-109). Büyük şehirler bütün bir sahifeyi kaplıyor (Resim 111). İstanbul, Tebriz, Bağdat, Halep gibi daha büyük kültür merkezleri ise, karşılıklı iki sahife üzerine yayılıyorlar (Resim 110, 112). Anadolu'da gidiş yolundaki konak yerleri hemen hemen eksiksiz resimlendirildiği halde, dönüş yolunda Bağdat'la Tebriz arasında boşluklar görülüyor. Tebriz'den sonra aralıklar büsbütün açılıyor ve Antakya'dan bu yana menzillerin resimleri artık hiç gösterilmiyor.

Yol yorgunluğuyla bu resimlerin yapılmamış olması ihtimali kadar, sonraki ciltlemede bazı yaprakların kayboldukları da düşünülebilir.

Bu resimlerde insan figürünün yer almaması göze çarpıyor. Yalnız İstanbul manzarasında birkaç kayık içinde küçücük iki figüre rastlıyoruz. Burada dinî bir kayguyla insan figürü yapılmak istenmediği düşünülemez. Çünkü bu devrin minyatürlerinde figür tasvirinden kaçınılmıyordu. Sanatçı geçilen yerlerin plan ve topografyasını vermek amacıyla yaptığı bu resimlere insan figürü koymayı yersiz bulmuş olmalı. Buna karşılık arazinin engebeleri, bitki örtüsü, hattâ buralarda yaşayan hayvanlar bütün ayrıntılarıyla gösteriliyor. Özellikle şehirlerdeki yapılar, büyük bir dikkatle inceleniyor ve tıpkısı verilmeye çalışılıyor. Bugün ayakta duran yapıları, cami, kervansaray ve türbeleri ilk bakışta tanıyabiliyoruz. Bu bakımdan resimler bir belge niteliği taşır ve mimarî tarihi bakımından çok önemlidir. Bugün yıkılmış olan pek çok yapı hakkında bu resimlerin yardımıyla bir fikir edinebiliyoruz.

Bu resimleri yaparken Matrakçı belli bir işaret sistemi uyguluyordu. Köprüler, kaleler, surlar, konak yerleri, sıradağlar, boğazlar stereotip formlar içinde veriliyor ve bunlar pek az değişiklikle resimlerin çoğunda tekrarlanıyor. Fakat Matrakçı bu kalıplarla yetinmiyor; gözlemlerini anlatabilmek için, bunların dışına çıkmak, yeni kalıplar bulmak ve böylece kendine özgü bir form dili yaratmak zorunda kalıyordu. Yolculukta gördüğü manzaralar, yabancı ülkeler, kentler ve yapıtları onun üzerinde derin bir etki bırakıyor ve gördüklerini, bütün özellikleriyle bize tanıtıyor. Bu yüzden yaptığı resimler, plan ve topografya olmaktan çıkar ve manzara resmi olur. Bunlara en güzel örnekleri, İstanbul, Bağdat, Bitlis şehirlerini gösteren resimler veriyor (Resim 110-112). Antoloji'nin hayalî manzaralarının aksine burada şehir portreleriyle karşılaşıyoruz. Şehirlerin topografya durumu, araziye yayılışları, su yolları, meydanları, harabelerine kadar görülmeye değer bütün yerleri, âdeta bilimsel bir nesnellikle bir bir ortaya dökülüyor ama, gene de şehirlerin karakterleri, her birinin kendine özgü olan çehresi, ilk bakışta açıkça belli oluyor.

İran minyatürlerinde olduğu gibi, hayalî manzaralarla karşılaşmadığımız halde, bu resimlerin gene de büyüleyici bir yanı var. Resim burada gerçeği veriyor ama, bu gerçek, İslâm sanatının soyut form diline aktarılarak gerçeklik niteliğini yitiriyor, bir içgörünün resmi oluyor. Matrakçı, gördüklerini değil, gördüklerinin kavramlarını resme geçiriyor. Bu yüzden resimlerinde bütün ayrıntılar silinerek en önemli formlar kalıyor ve bunlar geometrik motifler haline sokularak, halı desenleri gibi derinliği olmayan bir düzeye aktarılıyor. Hiç kuşkusuz bu resimlerde bir mekândan da söz edilebilir. Fakat bu soyut mekândır. Matrakçı "düşüncesinde" gördüğü yerleri bir daha dolaşıyor ve tabiatçı Batı sanatında olduğu gibi, belli bir bakış noktasına saplanmıyor: Kuşbakışı gösterdiği bir şehrin yapılarını, şehrin içine girerek yakından ve karşıdan veriyor, ya da önemsediği bir şeyi gösterebilmek için yolunu birdenbire değiştirerek nehir boyunda ilerlemeye başlıyor. Ara sıra göstermek istediği şeyin etrafında dolaş-



tığını ve onu değişik yanlarından verdiğini görüyoruz. Bağdat ve Bitlis surlarının üç, hattâ dört bakış noktasından verildiği gibi. Türbeler ve ziyaretgâh olan kutsal yerlerin resimlerinde çok defa yapının yalnız dışı değil, içi de birlikte gösteriliyor.

Bu resimlere bakarken Matrakçı ile birlikte bizim de resim içinde dolaşmamız ve motifleri bir bir –resim yazısı okur gibi– okumamız gerekiyor. Resim yazısı diyoruz, çünki Matrakçı'da görme ve düşünme birbirinden ayrılmaz ve resim bir sembol niteliği taşır. Bu sembolleri bir zaman süresi içinde art arda çözdükten sonra ancak bütünü kavrayabiliriz. Mavi bir şerit olarak verilen su yolları kıvrıla dolana her bir resimde türlü şekiller alarak tekrarlanan bir hareket motifi oluyor, yolculuğun çeşitli aşamalarını birbirinden ayırarak ve bağlayarak bütün kitap boyunca uzayıp gidiyor (Resim 109-110). *Mecmu-ı Menâzil*'in yazı ve resimlerle anlatılan bir çeşit seyahatnâme olduğu unutulmamalı ve resimleri "okurken" yolculukta geçen zamanı içimize sindirmeye bakmalıyız. Çoğu seyahatnâmelerde olduğu gibi, burada da Matrakçı gördüklerini anlatırken mübalâgaya düşmekten kendini alamıyor ve zaman zaman resimleri bir masal havasına bürünüyor. Şekiller inanılmaz renkler içinde ışıldıyor; dağlar, kayalar ona korkunç hayvanlar, devler olarak görünüyor. Tabiat izlenimiyle hayal gücü, bu resimlerde masal sınırında buluşuyorlar.

## *III. Murat Surnâmesi*

1583 yılında Sultan III. Murat'ın oğlu Şehzâde Mehmet'in sünnet düğünü kutlanıyor. O sırada çöküntü belirtileri göstermeye başlayan Osmanlı İmparatorluğu'nun gücünü ve ihtişamını dört bir yana duyurmak için bu düğün bir vesile sayılarak, 52 gün 52 gece sürecek olan eşi görülmedik şenlikler yapılıyor. Tarihî bir olay niteliği taşıyan bu düğünü, Osmanlı kitap ressamlığının en önemli eserlerinden birine konusunu verdiği için, burada kısaca anlatacağız.

Tarihî kaynaklara göre hazırlıklar bir yıldan uzun sürüyor. Dünyanın her yanından hükümdarlar davet ediliyor; bunlar ya geliyor ya da zengin hediyelerle elçi gönderiyorlar. Bizanslılardan beri büyük olaylara sahne olan Atmeydanı bayram yeri olarak seçiliyor. Padişahla şehzâdenin şenlikleri seyredebilmeleri için İbrahim Paşa Sarayı'nın meydana açılan balkonu ayrılıyor. Sultanlar, vezirler, devlet büyükleri ve misafir elçiler için de burada sarayın önünde locakar kuruluyor (Resim 117-118).

Bayram meydanının temizliği ve düzeninin sağlanması için beş yüz tulumcu görevlendirilmişti. Renkli tuhaf giysileri içinde bunlar halkı türlü soytarılıklarla eğlendiriyor, yanlarında taşıdıkları içi su dolu keçi derisi tulumlarla hem meydanı temizliyor, hem de gerektikçe taşkınlık yapan ve gürültü çıkaranları ıslatarak yola getiriyorlardı (Resim 121). Tulumcuların başı, eşek üzerinde aralarında dolaşıyor, o da ayrıca halkın eğlenmesine vesile oluyordu. Bayram hava-

sının bozulmaması için, düzen ve güvenliğin sert tedbirlerle sağlanması yoluna gidilmediği anlaşılıyor.

Haziranın birinci günü padişah, ertesi gün de şehzâde büyük törenle saraydan Atmeydanı'na geliyorlar. Bunu izleyen günlerde kadın sultanlar ve bütün saray erkânı şenlik yerine geldikten sonra, başta sadrazâm olmak üzere vezirler, elçiler düğün hediyelerini veriyorlar. Her akşam meydana binlerle kâse pilav ve olduğu gibi boynuzlarına bile dokunulmadan kızartılmış sığırlar konuyor. Halk bunları yağma ederken, içlerinden canlı tavşanlar fırlıyor, kuşlar uçuşuyor ve karın doyurma bile ayrı bir eğlenceye yol açıyor (Resim 116). Geceleri, yalnız şenlik yerini değil, bütün şehri gün ışığına boğan fişekler arasında şairler kasideler okuyor, dervişler dönüyor, pehlivanlar, hokkabazlar, ip canbazları, çalgıcılar, köçekler türlü gösterilerle halkı geç vakitlere kadar eğlendiriyorlardı (Resim 113-115).

Her gün başka bir program uygulanıyordu: Yabancı elçiler kabul ediliyor; ulemâ, sipahiler, yeniçeriler ağırlanıyor, akşamları da türlü gösterilere ve savaş oyunlarına ayrılıyordu. Bir akşam bir Macar kalesi sözde kuşatılıyor, mızrak ve kalkan yerine sopa ve yastıklarla saldırılıyor, vuruşuluyor ve sonunda kale düşürülerek içindekiler esir alınıyor. Bunu cirit oyunları ve sipahilerin gösterileri izliyor; daha sonra loncaların 21 gün sürecek olan geçitleri başlıyor. (Resim 117-118).

Kadın sultanların gönlünü hoş etmek için hotozcular ve terlikçilerle başlayan geçit töreninde bir bir bütün loncalar, padişahın ve seyircilerin gözleri önünde hüner göstererek geçiyorlar. Camcılar geçit sırasında tekerlekli bir fırın içinde, ince cam işlerini üfürüp pişiriyorlar. Silâhçılar, bir yandan yüzlerce eski, değerli silâhları taşıyor, bir yandan da yenilerini yapıp biliyorlar. Kuyumcular sırmalı giysili yüzlerce oğlanın üzerinde en güzel eserlerini teşhir ediyorlar. Börekçiler ve şerbetçiler, renk renk şerbetler ve çeşitli börekler dağıtarak geçiyorlar. Bunları bahçıvanlar, aşçılar, kasaplar, dericiler, manavlar vb. izliyor. Osmanlı devletinin örgütlenmiş esnaf loncaları tam olarak bu şenliğe katılıyor. Dilenciler loncası bile aralarında eksik değil. Körü topalı, ellerinde fenerlerle karanlık izbelerinden çıkıp, ilâhi okuyarak ve padişahın sağlığına dua ederek geçiyorlar (Resim 123). Bu mutlu günden onlar da paylarını alıyorlar.

Düğünün sonuna doğru bayram havası bazı tatsız olaylarla bozuluyor. Sipahilerle yeniçeriler arasında kavga çıkıyor. Ayrıca yeni doğan bir şehzâdenin ölümü ve o sırada çıkan bir yangın da uğursuzluk belirtisi sayılıyor. Şenliklerin 52. günü padişah oğluyla birlikte Osmanlı tarihindeki bu ilk yeniçeri-sipahi çatışmasının büyümesinden korkarak, sabah karanlığında sessiz sedasız sarayına dönüyor.

Burada düğün hakkında kısaca anlattıklarımız, Hammer'in *"Osmanlı Tarihi"*'nden özetlenmiştir. Yazılış tarihi şenliklerin yapıldığı yıllara rastlayan Lewenklau'nun *"Türk Uluslarının Tarihi"* adlı eseri, Hammer'in yararlandığı başlıca kaynaktır. Düğün, Doğulu tarihçilerin kitaplarında da bütün ayrıntılarıyla



anlatılır. Fakat bütün bu kaynakların arasında en önemlisi, düğünü başından sonuna kadar söz ve resimle anlatan *III. Murat Surnâmesi*'dir.[66]

Surnâme'nin minyatürleri, Topkapı Sarayı'ndaki bir resim atölyesinde hazırlanmıştı. Resimlerin hepsi, tek elden çıkmadığı için, aynı değeri taşımaz. İslâm kitap ressamlığında, her zaman olduğu gibi, burada da bir çok ustanın işbirliği yaptığı anlaşılıyor. Resmi çizen ve renklendiren aynı usta olmadığı gibi, figürler, mimarî ve nakışlar da ayrı ellerden çıkmıştır. Bu kadar el karıştığı halde, resimler arasında uyumun sağlanması, bütün esere hâkim olan ana fikrin büyük bir ustanın tasarısı olmasından ileri geliyor. Çalışmaları yöneten ve bütün sorumluluğu taşıyan usta, Nakkaşbaşı Osman'dır.

Nakkaşbaşı Osman, düğünün başından sonuna kadar geçen olayları iki yüze yakın sahneye ayırıyor. Yazmanın başında ve sonunda yer alan birkaç resmin dışında, her sahne karşılıklı iki sahife kaplıyor. Bu sahnelerde İmparatorluğun sosyal düzenini yansıtan bir ortak kompozisyon şeması uygulanıyor: Resmin üst yanında locaları, altında meydanı; yukarıda gösterileri seyreden devlet büyüklerini, aşağıda gösteri yapan halkı görüyoruz (resim 117-118).

Törensel geçit, her sahnede, resmin sağ kenarında toplanan halk kütlesinden koparak, sol sahifenin üst köşesinde bulunan sultan locasına doğru ilerliyor. Padişah, eski yazıda olduğu gibi, sağdan sola doğru gelişen bir harekete yön veren bir merkez oluyor.

Her sahnede olaylar değişiyor, fakat dekor hep aynı kalıyor. Sahifeleri çevirdikçe dekoru –bir çerçeve gibi– görmez oluyoruz ve bütün dikkatimiz bu çerçeve içinde sürekli bir akışla birbirini izleyen olayların üstünde toplanıyor. Böylece *Surnâme*'nin resimlerine bakan da, localardaki seyircilerin arasına karışır ve onlarla birlikte, halk topluluğunun türlü gösterilerini seyretmeye başlar.

Nakkaşbaşı Osman, konularını halk hayatından alan Surnâme ressamlığının kurucusudur. Bu dönemde Batı dünyasında da sanatçılar, Rönesans'ın ideal tiplerinden uzaklaşarak halk topluluklarının hayatıyla ilgilenmeye başlıyor, acı ve gülünç yanlarıyla onu belirtmeye çalışıyor. Fakat bu tür ressamlık, orada sanatçıları toplum hayatındaki değerleri arayan ve bulan bir realizme götürdüğü halde, surnâme resimlerinde hayat sahneleri –bayram coşkunluğu içinde gösterilse bile– zaman akışı içinde beliren birer görüntü olarak kalır ve geçiciliğin sembolü olmaktan ileri gidemez. Ressamın gözü önünde kesintisiz bir akış içinde sürüp giden bayram, bir renk cümbüşü içinde bir anlık izlenimleri saptayan sahnelere dağılmaktadır. *Surnâme*'nin resimleri zaman süresi içinde geçen bir olguyu yansıtır ve olaylar hep aynı yerde geçtikleri için, zaman akışı alışılmadık bir yoğunlukla yaşanır. Ressamın anlatmak istediği de budur; her şeyin geçiciliğini, kalıcı tek varlığın Allah olduğunu bize düşündürmek ister.

*Osmanlı Kitap Ressamlığının Sonu*

Osmanlı devleti, XVI. yüzyılın ilk yarısında en parlak devrini yaşıyordu. Sultan Selim I. zamanında halifelik Osmanlılara geçmişti. Din ve dünya gücü padişahın kişiliğinde toplanıyordu. Kanunî Sultan Süleyman devrinde imparatorluğun gücü doruğuna varmış, Osmanlı orduları Viyana kapılarına kadar dayanmıştı. Bu sırada Avrupa'da olup biten büyük değişiklikleri Osmanlılar biliyorlardı, fakat imparatorluğun üstün gücünden emin olunduğu süre bu değişiklikler yeterince önemsenmiyordu. Ancak şu var ki olaylar büyük bir hızla gelişecek, imparatorluğun yükselme devri daha Murat III. zamanında (1566-1597) ölü bir noktaya gelecek ve bundan sonra artık çöküş devri başlayacaktı. İlk çöküntü belirtileri, o zamana kadar savaş gücüne karşı konulamayan orduda başlıyor. *III. Murat Surnâmesi*'nde kısaca değinilen yeniçeri sipahi sürtüşmeleri gittikçe sıklaşarak huzursuzluk yaratıyordu. Bunu cephelerde yenilgiler ve türlü ayaklanmalar izliyor; bütün devlet kurumlarında ve örgütlerinde düzen bozukluğu ve kargaşalık görülüyordu. Bu koşullar altında işlerin yürütülemeyeceği, ıslahat yapılması gerektiği artık anlaşılıyordu. Çöküntü nedenleri üzerinde düşünülmeye başlanmasıyla, Osmanlı tarihinde ilerici ve tutucu çevreler arasında bir daha giderilemeyecek olan bir ikilik ortaya çıkıyor. İlericiler, Batı'yı örnek alarak, devlet kurumlarında bazı değişiklikler yapılmasını zorunlu buluyor; tutucularsa yürürlükteki düzeni "Allah'ın ihsanı" olarak görüyor ve her ne pahasına olursa olsun, onu korumak istiyorlar. Çöküntünün artık önüne geçilemeyeceği iyice anlaşılınca, bir orta yol aranıyor ve İslâm geleneklerinde hiç bir değişiklik yapmadan Batı'ya üstünlük sağlayan bazı şeyleri olduğu gibi alma yoluna gidiliyordu. Bu tutum her alanda olduğu gibi sanat alanında da kendini gösteriyor. III. Ahmet'in oğulları için yapılan sünnet düğünü vesilesiyle 1720'de hazırlanan *Vehbî Surnâmesi*'nin minyatürleri bunu pek güzel belirtiyor (Resim 124-125). Edirneli Levnî'nin yaptığı bu minyatürler *III. Murat Surnâmesi*'ninkilerle karşılaştırılınca, resim anlayışında olsun, üslûpta olsun bazı yenilikler göze çarpar. Burada, iki hafta süren şenlikler *III. Murat Surnâmesi*'nde olduğu gibi aynı yerde ve aynı zaman akışı içinde gösterilmiyor; sahneler ayrı zaman ve ayrı yerlerde geçiyor ve her bir sahne ayrı bir resim niteliği kazanıyor. Ayrıca bu resimlerde hacim duygusundan ve yeni bir kompozisyon düzeninden de söz edilebilir. Figürler, *III. Murat Surnâmesi*'ndeki gibi düzey üstünde renk renk diziler halinde yan yana sıralanmıyorlar, çerçeveye oranla daha büyük ve toplu gruplar meydana getiriyorlar ve resim içinde çeşitli planlara yayılıyorlar. Bütün bu özellikler, iki eser arasında geçen kısa zaman süresi içinde, Batı etkilerinin Osmanlı sanatı üzerinde çok artmış olduğunu gösteriyor. Fakat dikkatle incelendiğinde bu etkilerin yüzeyde kaldığı ve Levnî'nin Batı sanatından alınan yenilikleri anlamadan benimsediği görülüyor: Anatomi ve perspektif bilgisi derine gitmiyor; eklemsiz figürleri, donmuş hareketleriyle canlı insanlardan çok, görünmeyen bir elin oynattığı kuklaları andırıyor. Levnî, özüyle İslâm kitap ressamlığının Ortaçağ geleneğine bağlı kalıyor ve Batı'nın etkisi Avrupa figür ressamlığının taklidinden öteye gidemiyordu. Bu sanat, Batı'ya uyma yolunda atılan bir adımdı ama, Batı'yla Doğu arasındaki çağ ayrılığını giderecek güçte değildi.



İslâm düşüncesi donmuş kalıplara böylesine bağlı kalmasaydı Yeniçağ'a geçiş hiç kuşkusuz kolaylaşacaktı. Fakat bu olamadığı için, yukarıdan, devlet eliyle girişilen reform denemeleri, dinî çevrelerin tepkisiyle karşılaşıyor ve değişiklikler dışta kalarak biçim değiştirmeden öteye geçemiyordu. Cumhuriyet'in ilânı ve halifeliğin kaldırılmasıyla başlayan ve her alanda birbirini izleyen Atatürk devrimleri, bu reformların sonuncusu ve en temelli olanıdır. Fakat yalnız aydınların değil, halkın da içtenlikle benimsediği Atatürk ilkeleri bile bugün, aradan iki kuşak geçtikten sonra bazı çevrelerin direnciyle karşılaşıyor. İslâm düşüncesinin, Atatürk devrinde, XX. yüzyıl anlayışı içinde gelişmesi beklenebilirdi. Fakat bu olmuyor, İslâm düşüncesi geleneksel kalıplar içinde kalarak etrafında olup bitenlerle bir bağlantı kuramıyor.

# Sonuç

Bu kitapta, İslâm sanatının, Batılınınkinden çok değişik bir hayat davranışından doğduğunu gördük. İslâm dünyasında gözümüzü açtığımız için, bilinç aydınlığına çıkarmadan benimsediğimiz bu davranışın üzerinde durmaya çok defa lüzum görmeyiz. Bu yüzden İslâm sanatı üzerindeki çalışmalarda ya duygusallığa düşer, ya da tam tersine, bilimsel olmak için, kendi sanatımıza yabancı gözle bakarak, eserlerin dış görünüşlerini, yapılış tarihlerini ve yerlerini, motiflerin kökenlerini saptayan bir çeşit katalog çalışmasıyla yetiniriz. Bilim dünyasında, İslâm sanatına karşı yeni yeni ilgi uyanmaya başladığı ve memleketimizde sanat tarihi çalışmalarının uzun bir geçmişi olmadığı düşünülürse bu durumun tabiî görülmesi gerekir. Anıtların korunması ve onarımıyla ilgili sorunların henüz yeterince çözümlenmemiş olduğu ülkelerde, eserler üzerindeki katalog çalışmalarının özel bir değer taşıdığından da şüphe edilemez. Fakat İslâm sanatını, mimarî, nakış, resim, hangi alanda olursa olsun, bugünün tarih anlayışıyla incelemek istiyorsak, bu eserlerin, belli bir dünya görüşünün ve hayat tavrının ifadesi olduğunu düşünmemiz gerekir.

Bu hayat tavrının temel ilkesi, Tanrı Buyruğu'na kayıtsız şartsız boyun eğmedir. Tanrı Buyruğu'nun herkesçe anlaşılamayan yanları Hadis'te açıklanır. Din adamları, *Kur'an* ve Hadis'e dayanarak İslâm ahlâkının uygulanmasını denetlerler. Bu kaynakları, herkesin kendi anlayışına göre yorumlaması yoluna gidilmez. Tanrı sözünde anlaşmazlığı ve ayrılığı önlemek için, bu yetki sadece din adamlarına tanınmıştır. Bu bakımdan İslâm topluluğu hiyerarşik bir düzen gösterir ve din adamlarının müminler üzerinde otoritesi mutlaktır. Halk bilincinde bu otoritenin nasıl bir yer tuttuğunu şu fıkra pek güzel anlatıyor:

Bir şeyh müridiyle birlikte yürüyerek bir gölü geçmek ister. Şeyh müridine: "Eteğime sarıl ve karşıya varıncaya dek durmadan içinden 'Şeyhim, Şeyhim' diye kalbini bana bağla" der. Kendisi: "Rabbim, Rabbim" diye önde, mürid arkada suyu geçmeye başlarlar. Yolun yarısında müridin içine kuşku düşer, şeyhin sözünü dinleyeceğine, doğrudan doğruya Allah'a bağlanarak suların üzerinde yürümek ister. Fakat her "Rabbim" dedikçe sulara batar. Müridin aklından geçeni fark eden şeyh ona: "Sen gene 'Şeyhim' demekten şaşma" der.



Buna karşılık Kierkegaard'ın yazılarından birinde anlattığı bir fıkrada, reformasyondan sonraki Hıristiyanlıkta, Allah'la kul arasına girebilecek olan "otorite"nin anlamını nasıl yitirmiş olduğunu görüyoruz:

İman bunalımı geçiren biri umutsuzluk ve çaresizlik içinde rahibe başvurur ve yitirmekten korktuğu imanını nasıl kurtarabileceğini sorar. Rahip ona, "Seni kurtaracak bir kitap biliyorum, filânın eseri, al ve onu oku" der. Adam, kendisinin o kitabın yazarı olduğunu söyleyince, rahip: "O halde sen kendini kurtarmaya çalış, ben sana yardım edemem" der.

Bu iki fıkra birbirinden ne kadar farklı davranışları gösteriyor. Kierkegaard'da insanın içine kuşku düşüp, imanı sarsıldı mı ona kimse yardım edemiyor, hattâ kendi düşüncelerinden bile, ne kadar doğru olursa olsun, yararlanamıyor; onun bu düşüncelerle hesaplaşması, varlığının bütün olanaklarını bu yolda seferber etmesi gerekiyor. Diğer fıkrada müridi kurtaracak olan, şeyhidir. Ondan özerklik değil, itaat bekleniyor. İçine kuşku düşüp, şeyh sözünden şaştığı an, mürit boğulma tehlikesiyle karşılaşıyor. Bu fıkra, müminin "ruh selâmeti"ni otoriteye mutlak itaatle sağlayabileceğini söylüyor.

Bu edilgin davranış, İslâm mistiklerinde değişir. Gerçi onlar da İslâm dininin ilkelerine sıkı sıkıya bağlı kalır ve iman yolundan şaşmazlar. Fakat gözü kapalı iman, burada içi denetleme yoluyla dinî hakikatlerin benimsenmesini gerektirir. Sûfî Tanrı'yı arar ve ona ulaşabilmek için çetin ve çileli bir yoldan geçer. Allah korkusu, mistiklerde Allah sevgisine dönüşür ve Tanrı kulu, Tanrı arayıcısı, Tanrı âşığı olur.

Bu aşk, Hıristiyanların Tanrı sevgisinden çok başkadır. Tanrı'nın insan oluşu misteryumu, yani insanlara sevgisinden, yeryüzüne inip acı acı çekmesi ve çarmıhta can vermesi düşüncesi, sufiye yabancıdır. Tanrı onun için, sevginin kaynağı değil, gayesidir. Tanrı Müslümanlıkta, öylesine erişilmez bir uzaklıktır ki, ona yaklaşma, adım adım dünya bağlarının kopması ve sonunda Sufî'nin ortadan silinmesiyle sağlanır. Bu yüzden Tanrı aşkı burada *İncil*'de sözü edilen (*Matta* 22) insan sevgisiyle bağdaşmaz. Platon'un eros öğretisinde anlattığı gibi, ruh kendi üstündeki bir varlığa ulaşmanın özlemi içinde, kendini aşmak, yücelmek ister. Bu gayeye vardığını sandığı içindir ki Hallâc, "Ene'l-Hakk" der. Bu aşkta, Hıristiyanlıkta olduğu gibi tanrısal varlık dünyayla kaynaşmıyor; insan, ruh ve beden bağlarını koparak dünyadan sıyrılmak, Tanrı'nın varlığı içinde erimek ve onunla bir olmak istiyor.

İslâm sanatının, neden Ortaçağ'ı aşıp, Yeniçağ'a giremediği sorusunu, ancak bu açıdan bakarak cevaplandırabiliriz. Rönesans, İslâm mistiklerinin nefis savaşıyla yenmeye çalıştıkları madde dünyasını, yüceltme çabası içindeydi. Rönesans'ın insana ve tabiata değer veren dünya görüşü. İslâm düşüncesine ters düşüyor ve İslâmlığın Yeniçağ'a adım uydurabilmesi için, kendi ilkelerini yeni bir anlayışla yorumlaması gerekiyor. Bu olamadığı için, İslâm düşüncesi duyular dünyasına bir türlü açılamıyor, tabiatçılık yolunda gelişen sanatı bir aldatmaca olarak görüyor ve onun seyircide uyandırdığı duygulara ve yaşantılara duyarsız

kalıyor. Böylece İslâm sanatı bir nakış ve sembol olmaktan öteye geçemiyor ve seyirciden iç denetlemeye varılan hakikatlerin seyir ve temâşâsını bekliyor.

* * *

Batı uygarlığının teknik ve endüstri alanındaki üstünlüğü, Avrupa devletlerinin sömürge politikasıyla birlikte yürüttükleri yoğun kültür propagandası, geçen yüzyılın sonlarında Batı zevkinin Doğu'da yerleşmesine yol açmıştı. Toplum hayatının ileri gelenleri, batılılaşmaya özeniyor, giyim kuşamlarından yaptırdıkları evlere kadar yaşayışlarını Batılılara benzetmeye çalışıyorlardı. Çarşılar, dışardan getirilen ucuz fabrika mallarıyla dolup taşıyor, yerli el işleri değerini kaybediyordu. Brüksel ve Anvers'te dokunan halılar el tezgâhlarında dokunanların yerlerini tutuyor, duvarlara Avrupalı sanatçıların yaptığı eserlerin ucuz kopyaları asılıyordu. Bütün bunlar, Rönesans'tan bu yana tabiatçılık yolunda gelişen Batı kültürünün, bütün imkânlarını tüketip kendine yeni yollar aradığı bir zamana rastlıyor. Batı dünyasında Ortaçağ sanatının ana konusu Tanrı'ydı; Yeniçağ'da onun yerini tabiat almıştı. Fakat şimdi tabiatçılık devri de artık sona eriyor ve Batı düşüncesi yeni bir döneme girmeye hazırlanıyordu.

İçinde bulunduğumuz yüzyılın başlarında Batı'ya resim yapmayı öğrenmek için giden Doğulular, orada beklemedikleri bir durumla karşılaşıyorlardı. Empresyonist resim, natüralist sanat geleneğinin bu son akımı, bu sıralarda tarihe karışıyordu. Atölyelere kapanıp modelden resim yapmayı Empresyonistler bile "akademizm" olarak tanımlıyor ve bu deyimle, sanat etkinliğinin, geleneksel kalıplar içinde boğularak yaratıcılıktan yoksun bir el ustalığına dökülmesini anlıyorlardı. Böylesine olumsuz bir anlam taşıyan "akademizm" sözü, artık tabiata bağlı kalan her sanatı yermek için, ressamların dillerinden düşürmediği bir slogan oluyor; hattâ daha önce açık hava ressamlığı ile akademizme karşı çıkan Empresyonistlerin eserlerine bile bu damga vuruluyordu. Artık yeni bir devir başlamıştı. Paris'te sanat hayatı, Academie des Beaux Arts'ın duvarlarını aşarak sokağa dökülüyor, yürüyüşler düzenleniyor, meydanlarda mitingler yapılıyor, bildiriler dağıtılıyor, türlü gösterilerle sanatçılar kamuoyunu kendi davaları için kazanmak istiyor ve böylece devrimci sanatın gelişebileceği bir ortam hazırlamaya çalışıyorlardı. Academie des Beaux Arts sanatçılar için bir öğrenim merkezi olmaktan çıkmıştı. Onun yerini genç sanatçıların açtığı atölyeler alıyordu. Buralarda öğretimden çok denemelere yer veriliyor ve her atölye başka bir yönde bu denemeleri uygulamaya çalıştığı için, tek yönlü sanat eğitimi ortadan kalkıyordu. Empresyonistleri Dadaistler, Fütüristler, Fauveslar, Ekspresyonistler izliyor, sanatta Konstrüktivizmden, Kübizmden, Sürrealizmden ve Neo-realizmden söz ediliyordu. Sanat tarihinin hiçbir döneminde bu kadar çeşitli, birbirine karşıt ve birbirini tamamlayan sanat akımları bir araya gelmemişti. Ayrı ayrı şeyler isteyen, ayrı yönlerde denemelere girişen bu akımların ortak yanı; tabiattan uzaklaşma isteğiydi.



Bu sırada Paris'te bulunan Doğululara, bu istek yabancı gelmemiş olacaktı. Çünkü öteden beri kendi sanatlarında istenen buydu. Tabiatçı sanatı öğrenmek için Paris'e gelip burada tabiattan uzaklaşma çabasıyla karşılaşınca, herhalde ilk şaşkınlıkları geçtikten sonra, XX. yüzyıl sanatında Doğu-Batı arasındaki giderilmez ikiliğin ortadan kalkmış olduğunu düşünüyor ve gurbette kendilerini bulduklarını sanıyorlardı.

Tabiattan uzaklaşma, Rönesans'tan bu yana Batı sanatındaki atılımların en önemlisi ve atak olanıydı. İlk belirtiler Kübist resimlerde görülüyor. Gerçi Kübist akımın öncüleri tabiattan uzaklaşmadan söz etmiyorlardı; tam tersine istedikleri, tabiata bir adım daha yaklaşmaktı. Kübizm, Empresyonizme karşı bir tepkiydi. Tabiatta geçici izlenimlerin bir anlık görüntülerini, nesnelerin dış görünüşünü değil de, ancak düşünceyle kavranabilecek olan yapılarını, öze ait niteliklerini vermek istiyordu. Böylece tabiata yaklaşma çabası Kübistleri bir çeşit kavramcılığa götürüyor ve Empresyonizmin duyumculuğuna karşı bir kavram ressamlığı ortaya çıkıyor. Nesne kavramının kapsamı dışında kalan ne varsa, perspektif, dış mekân, gölge-ışık ve buna benzer nesnelerin yüzeyinde oluşan her şey ortadan siliniyor, geriye bu kavramdan soyutlanamayacak olan hacim (ve lokal renk) kalıyordu. Eşyanın görünüşü, Kübistleri ilgilendirmediği için, resimlerinde hacim, tabiattan uzak geometrik formlarla veriliyor ve sabit bir bakış noktasına bağlı kalmadan çeşitli yanlarıyla gösteriliyordu. Bu kavram ressamlığının gayesi, sanatçıyı tabiat taklitçiliğinden kurtarmak ve özgürlüğe kavuşturmaktı.

İş bir defa kavram ressamlığına döküldü mü, resmin bir alanda gelişmemesi için hiçbir engel kalmıyordu. Soyutlamanın eleme gücü artık hiç bir sınır tanımıyor ve soyut hacim, Kübistlerde sanatın tabiatla ilişkisini sürdüren bu son kalıntı da ortadan kalkıyordu. "Tabiatı yok etme, derinliği bulmadır" diyor Mondrian. İslâm mistikleri ve onlardan önce Buddha, dünyayı yenme çabası içinde bu derinliğe ulaşmışlardı. Mondrian'ın Doğu bilgeliğini andıran bu sözleriyle soyut resmin kurucuları, Giotto'dan bu yana tabiata yaklaşmayı tek gaye olarak benimseyen resim sanatıyla son bağlarını da koparmış oluyorlardı. Kübistler, sanatı tabiatın vesayetinden kurtarmak istemişlerdi, fakat bu gaye ancak soyut resimle gerçekleşiyor ve artık iç dünya yeni bir realite alanı olarak sanatçıya açılıyordu.

Kübistler, sanatın tabiat taklitçiliğinden kurtulmasını, özgür bir yapısı olmasını istemişlerdi. Fakat tabiatla ilişkilerini büsbütün koparamadıkları için, bu istekleriyle çelişkiye düşmüş ve resmi, nesnelerin özünü tanıtan bir çeşit yazı olarak görmüşlerdi. Resmin bu sembol ve işaret niteliği, dış dünyadan büsbütün kopan resimle ortadan kalkıyor ve sanat eseri gerçekten özgür bir yapıt oluyor. Bu sanat artık soyut sembolleri değil, somut fenomenleri vermeyi istiyor. Klee, bir "resimce düşünme"den (bildnerisches Denken) söz eder, görme ve yapmadan (biçim verme) ayrılmayan bir düşünceden. İç dünyada oluşan fenomenler, "tasvircilik" yoluna gidilmeden, doğrudan doğruya görünür bir ha-

le sokulmak isteniyor. Klee bunu yapabilmek için, tabiatçı resim geleneğinin bütün kalıplarını (tasvir ve sembol kalıpları) bir yana iterek, türlü teknik denemelere girişir, bu arada uyguladığı kolaj tekniğiyle öznel yaşantılara nesnel, elle tutulur bir somutluk kazandırmaya çalışır. Sonradan Taşistler (Mathieu, Soulages gibi) bu yolda daha da ileri gidiyorlar ve sanata yeni yeni duyarlık alanları açılıyor.

Resimde "görünen dünya"yı arayanlar, bildikleri, tanıdıkları şeyleri görmek isteyenler, bu duyarlık alanlarına kapalı kalacaklardır ve bu resimlerle acaba ne demek isteniyor diye düşüneceklerdir. Geleneksel sanat yapıtlarının aksine, burada eserleri açıklama ve yorumlama çok güçleşmektedir. Çünkü bu eserlerde sanat etkinliği dil anlatımının erişemediği bir bilinç düzeyinde oluşuyor. A. Gehlen, burada haklı olarak bir "optik kavram"dan söz ediyor, "dil duvarlarını aşıp görünürlük kazanan sözsüz bir düşünce"den.[67]

Kısaca değindiğimiz XX. yüzyıl sanat akımları, ilk bakışta Doğu sanatının doğrultusunda gelişiyormuş gibi görülebilir. Doğu'da olduğu gibi Batı'da da nesnelerin dış görünüşüyle yetinmeyen, özüne gitmek isteyen bir kavram ressamlığıyla karşılaşıyoruz. XX. yüzyıl sanatı da nesnelerin kavramlarından soyutlanamayacak olan salt formlarla yeni bir düzen kurmaya, insanla tabiat arasında bir "ara dünya" yaratmaya çalışıyor. Bu kavram ressamlığı, soyut resim akımlarında, tabiatla bağlarını büsbütün kopararak nakışçılığa dökülüyor ve Doğu sanatına yaklaşıyormuş gibi görünüyor. Gerçekten bu akımlara bir nakış zevkinin karışmış olduğunu söylemek yanlış olmaz. Tabiattan uzaklaştıkça resim, renk ve şekillerle örtülen bir nakış niteliği alıyor ve ilk olarak Fauves'larda rastlanan nakış motifleri, Batı sanatına gittikçe yayılıyor. Bu yüzden bu dönemde, Doğu nakışçılığına karşı büyük bir ilgi uyanır. Matisse, İran minyatürlerinden ve Kuzey Afrika çinilerinden hoşlanıyor; ilk Kübistler Zenci plastiğinden etkileniyorlar; Kandinsky, Mondrian ve Klee'yi Doğu'nun soyut nakış motifleri çekiyor. Bu kitaba aldığımız kûfî yazı örneğiyle Mondrian'ın resimleri arasındaki çarpıcı benzerlik bir tesadüf gibi görülmemelidir (Kitabımızın ilk resmi, s. 12).

Bütün bunlara bakarak, tabiatçılık yolunda imkânlarını tüketmiş olan Batı uygarlığının gerçeklikten ayrılıp Doğu bilgeliğine yaklaştığı ve böylelikle aradaki çağ uçurumunun ortadan kalktığı sanılabilir. Oysaki tabiatçılık geleneğini hiç tanımamış olan Doğu'yla, bu geleneği aşan Batı'nın yolları her zaman çok bugün birbirinden ayrılıyor. Çağdaş sanatta sözü edilen "ara dünya", İslâm sanatında olduğu gibi, bu dünya ötesinde oluşmuyor. Tabiattan uzaklaşan XX. yüzyıl sanatı, dünya gerçeğine sıkı sıkıya bağlıdır. XX. yüzyılın teknik – endüstri kültüründe, "dünyadan – kaçma" söz konusu olamaz. Nesnelerin özü Braque ve Picasso'nun sanatında görüntü değil, gerçeğin ta kendisidir; nesnelerin değişmeden kalan yanı, hacmidir. Tabiatla ilişkilerini kesmiş olan soyut ressamların sanatı için de gerçekten uzaklaşmış denemez. Tam aksine soyut resim, yeni bir realiteyi bulmanın peşinde gittiği için tabiattan uzaklaşıyor. Beş yüz yıldan beri realite tabiatla bir sayılmış, tabiatçılık yolunda bütün ola-



naklar denenmiş ve yaratıcı güçler sonuna kadar bu yolda tüketilmişti. Şimdi sanatta "gerçeklik" kavramı daha geniş bir anlam kazanıyor, iç dünyamızdaki olaylar da kapsamı içine giriyor ve sanatçı öznel realite alanında adım adım ilerleyerek yeni buluntuların ardından gidiyor.

XX. yüzyıl Batı sanatının dayandığı düşünce temeli de İslâm sanatınınkinden ayrılır. İslâm sanatı, Platon idealizminin doğrultusunda dünyayı bir görüntü olarak görüyor ve onun ötesinde yer alan değişmeyen hakikatleri arıyor. Çağdaş sanat ise, insan varlığının yapıcılık etkinliğine inanan ve dünyayı insan düşüncesinin bir ürünü olarak gören Kant, Fichte idealizmine dayanır ve bilim yolunda dünya gerçeğini arar. XX. yüzyılın sanatçısı, "mümkün olan dünyalar"ı açma çabası içindedir, "yeni bir gerçeğin" (réalité nouvelle) bulucusu ve yaratıcısıdır. "Bizim kurup yaptığımız gerçeklerdir. Ben bunlara 'İmages' diyorum ve bunun ötesinde bir realite olabileceğine inanmıyorum" diyor N. Gabo.[68] Aynı şekilde Cassou da sanatta bir olguyu ortaya çıkaran "yapma"dan söz ediyor.[69] Apollinaire, Picasso için "O, yeni insandır, bu dünya onun düşüncesinin ürünüdür" der.

Batı düşüncesinde yeni bir realite anlayışı doğuyor. Bugünün gerçeği, sürekli bir değişim içinde durmadan gelişiyor ve XX. yüzyıl, "yeni insan"dan, gelişmeye, geleneğin taşıyıcısı olarak katkıda bulunmasını değil, bu etkinliğe realitenin yaratıcısı olarak doğrudan doğruya katılmasını bekliyor.

Şimdiye kadar soyut Ortaçağ kalıplarını kırarak gerçeğe açılma yollarını arayan İslâm dünyası, bugün bu yeni realite ile hesaplaşmak zorundadır. İslâm dünyasında son elli yıl içinde bu yolda atılan en ileri, en verimli adımlar Atatürk devrimleri olmuştur. Bu devrimleri bir devir, medrese düşüncesi, bilim nakilciliği, bürokrasi dili, istiâre edebiyatı, nakış ve süslemecilik zevki ile birlikte tarihe karışıyor; hayatın her alanında donmuş Ortaçağ kalıplarının yerini yeni formlar almaya başlıyor. Ama günün sorunları karşısında bunlar yetmiyor, yeni realite anlayışı doğrultusunda yeni atılımlara girişilmek zorunluluğu da doğuyor. Doğu'nun çağdaş dünyada olumlu bir yer alabilmesi için, otorite baskısı altında yüzyıllar boyunca sürdürdüğü edilgin davranıştan kurtularak düşünce ve vicdan özgürlüğüne kavuşması gerekiyor. Bu aşamaya bizi ulaştıracak olan eğitim yolunu bulmak ve uygulamak zorundayız.

## Notlar

1 Th. Klauser, "Studien zur Entstehungsgeschichte der christlichen Kunts I", *Jahrbuch für Antike und Christentum* dergisinde yayınlanmıştır: 1, 1958, s. 20; aynı yazarın bir diğer makalesi: "Erwägungen zur Entstehung der altchristlichen Kunst", *Zeitschrift für Kirchengeschichte*'de yayınlanmıştır I/II,1965

2 A. Grabar, "L'Iconoclasme byzantin", *Dossier archéologique*, Paris 1957; H. Schrade, *Die Frühromanische Malerei*, Köln. 1958, s. 98.

3 H. Koch, *Die altchristliche Bilderfrage nach den literarischen Quellen*, Göttingen, 1917, s. 65.

4 Mansi XIII, 24 D, 65 D.

5 Mansi XIII, s. 455 f; PG 98, 1329 – Almanca çevirisi: H. Rahner, *Mater Ecclesia*, Einsiedeln –Köln, 1944, s. 84.

6 Epist 11, 13: PL 77, 1128, bkz.; E. Sauser, *Frühchristliche Kunst, Sinnbild und Glaubensaussage*, Wien, 1966, s. 52.

7 E. Sauser, *a.g.e.*, s. 75.

8 Batı düşüncesinin bireysel yönde gelişmesine yol açan bu tedirginlik, Hyginus'un bir fabelinde insan varlığının özüne ait bir ayrıcalık olarak tanımlanıyor. Bu fıkrayı burada aynen veriyorum: "Günün birinde Tasa yeryüzünde dolaşırken nehir boyunda killi toprak görür. Dalgın dalgın bir parça toprak alır, oynamaya, ona biçim vermeye başlar. Yaptığı şey üzerinde düşünceye daldığı sırada Jüpiter yaklaşır. Tasa Jüpiter'den ona can vermesini rica eder. Jüpiter bunu yapar ama, Tasa bu yaratığa kendi adını vermek isteyince, buna karşı çıkar ve ona kendi adını vermek ister. Tasa ile Jüpiter tartışırlarken Yeryüzü (Tellus) başını kaldırır ve vücudundan bir parça vermiş olduğu için, ona kendi adının verilmesi gerektiğini söyler. Tartışanlar Satürn'ü yargıçlığa çağırırlar. Satürn pek yerinde görünen şu kararı verir: Sen Jüpiter, ona can verdiğin için, öldükten sonra ruhunu, sen Toprak, vücudunu verdiğin için, vücudunu alacaksın. Fakat toprağı yoğurup ona biçim verdiğin için, yaşadığı sürece bu varlık Tasa'nın olacak. Adına gelince, humus'tan (karatoprak, humus) yapıldığına göre, ona homo (insan) denilsin." K. Burdach, *Faust und die Sorge*, Deutche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgaschichte I (1923). Burdach, Latin-Hıristiyan dünyasında ortaya çıkan bu fabeli, Goethe'nin Herder'den alarak "II. Faust"ta işlediğini söylüyor. Bu yazıda ayrıca Latince "Cura" (Tasa) deyiminin yalnız tedirginlik, kaygı ve endişe değil, "üzerine titreme", "kendini verme" (Sorgfalt und Hingabe) anlamına da geldiğine işaret olunmaktadır.

8[a] Th. W. Arnold, *Painting in Islam, a Study of the Place of Pictorial art in Muslim Culture*, Oxford 1928; A. J. Wensinck, "Sura", *The Encyclopaedia of Islam* Bd. 4, s. 561-563, Leiden-London 1934; K. A. C. Creswell, *A Bibliography of Painting in Islam* (Institut Français d'Archéologie Orientale du Caire, yayınlarından Art Islamique, Bd. I) Kahire, 1953; Rudi Paret, "Textbelege zum islamischen Bilderverbot", *Das Werk des Künstlers*'de yayınlanmıştır, s. 36-48, Stuttgart, 1961.



9 Rudi Paret, "Das islamische Bilderverbot und die Schia", *Festschrift Werner Caskel*'de yayınlanmıştır, Leiden, 1968.

10 R. Ettinghausen, *Arabische Malerei*, Genève. 1962, bkz.; s. 18, 21, 23'teki renkli levhalar.

11 E. Ettinghausen, aynı eser, s. 24, 25'teki renkli levhalar.

12 A. Musil, Kusejr Amra, 2 cilt, Wien, 1907.

13 E. Herzfeld, *Die Malereien von Samarra*, Berlin 1927.

14 R. Ettinghausen, *a.g.e.*, s. 28.

15 R. Ettinghausen, *a.g.e.*, s. 29.

16 R. Ettinghausen, *a.g.e.*, s. 39'daki resim.

17 R. Ettinghausen, *a.g.e.*, s. 31'd eki resim.

18 R. Ettinghausen, *a.g.e.*, s. 191'deki resimler.

19 R. Ettinghausen, *a.g.e.*, s. 45'teki resim.

20 R. Ettinghausen, *a.g.e.*, s. 82.

21 Leningrad Doğu Araştırmaları Enstitüsü ve Paris, Bibliothèque'deki *Makamat* yazmalarının resimleri için bkz.; Ettinghausen, *a.g.e.*, s. 106-122

22 R. Ettinghausen, *a.g.e.*, s. 126, 127, 129'daki resimler.

23 M. Ş. İpşiroğlu, *Painting and Culture of the Mongols*, London, 1967. Bkz., s. 41'deki resim.

24 R. Ettinghausen, *a.g.e.*, s. 121'deki resim.

25 R. Ettinghausen, *a.g.e.*, s. 91'deki resim.

26 R. Ettinghausen, *a.g.e.*, s. 58'deki resim.

27 M. Ş. İpşiroğlu, Saray-Alben, Wiesbaden, 1964, bkz.; renkli levha IV.

28 R. Ettinghausen, *a.g.e.*, s. 148'deki resim.

29 M. Ş. İpşiroğlu, Saray-Alben, Wiesbaden, 1964, bkz.; renkli levha VII.

30 H. Ritter, *Das Meer der Seele*, s. 614/15.

31 Fahreddin, İbrahim b. Şehriyar Irakî (ölm. 1287), *Külliyat*, Divan'ın birinci kasidesinden, MS Fatih 3845, H. Ritter, aynı kitap s. 609.

32 Feridüddin Muhammed Attar (ölm. 1220-1234 yılları arasında) *Ilâhînâme*, H. Ritter, aynı kitap s. 609.

33 Gölge oyunları ve karagöz üzerine, Almanca ve Türkçe yazılmış olan belli başlı eserler: Georg Jacop, *Geschichte des Schattentheaters*, Berlin, 1907; Paul Kahle, "Islamische Schattenspielfiguren aus Ägypten", *Der Islâm* Bd. I, 1910; aynı yazarın, Das Arabische Schattentheater im Mittelalterlichen Ägypten, *Wissenschaftliche Annalen* Bd. III, S. 748-776, 1954; G. Jacop, *Die Herkunft der Silhouettenkunst aus Persien*, Berlin, 1913; aynı yazarın, *Geschichte des Schattenspiels im Morgen – und Abendland*, Hannover, 1925; Th. Menzel, *Meddah, Schattentheater und Ortaoyunu*, 1941; H. Ritter, *Karagöz*, 3 cilt, 1924, 1941, 1953; Metin And, *Kırk Gün Kırk Gece*, İstanbul, 1959; Metin And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu, Kukla, Karagöz, Ortaoyunu*, Ankara, 1963; S. N. Gerçek, *Türk Temaşası, Meddah, Karagöz Ortaoyunu*, İstanbul, 1942; Cevdet Kudret, *Karagöz*, iki cilt, Ankara, 1968, 69; R. A. Sevengil, *Eski Türkler'de Dram Sanatı*, İstanbul 1959; Nureddin Sevin, *Karagöz*, İstanbul, 1969; S. E. Siyavuşgil, *Karagöz*, İstanbul 1941; Behnan Şapolyo, *Karagöz Tarihi*, İstanbul, 1947.

34 A. Grünwedel, *Altkutscha, Archäologische und religionsgeschichtliche Forschungen an Tempera – Gemälden aus Buddhistischen Höhlen der ersten acht Jahrhunderte nach Christi Geburt*, Berlin, 1920; Sir A. Stein, *Ancient Buddhist Paintings from the cave of the Thousand Buddhas in the Westernmost Frontier of China*, London, 1921: Sir A. Stein, *Ancient Buddhist Paintings from the Cave-Temples of Tun – huang*, London, 1921-22; A. Von Le Coq und E. Waldschmidt, *Die Buddhistische Spätantike in Mittelasien*, 7 cilt, Berlin, 1922-1933; E. Waldschmidt, *Gandhara Kutscha, Turfan, Eine Einführung in die frühmittelalterliche Kunst Zentralasiens*, Leipzig, 1925.

35 M. Bussagli, *Die Maleri in Zentralasien*, Genéve, 1963, s. 44, 45'teki renkli levhalar.

36 B. Spuler, *Die Mongolen in İran*, Berlin, 1955, s. 238.

37 Nurhan Atasoy, *Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplığı'nda H. 2152, H. 2160 No.lu Albümlerdeki Şehnâme Sahneleri*, Doçentlik tezi, İstanbul, 1967; bu tezin bir bölümü *Ars Orientalis*'te yayınlanmıştır: "Four İstanbul Albums and some fragments from 14th – Century Shahnames", *Ars Orientalis* VIII, p. 19-48. Aynı yazarın, V. Milletlerarası İran Sanatı ve Arkeolojisi Kongresi'nde (Tahran, 1968) göstermelik Şahname resimleri üzerine yaptığı tebliğ: "Illustrations preparet for display during Shahname recitations".

38 M. Ş. İpşiroğlu, *Saray – Alben*, Wiesbaden, 1964 bkz.; Resim s. 15-29, renkli resim V-X.

39 R Ettinghausen, *Persian Ascension Miniatures of the fourteenth Century*, Accademia Nationale dei Lincei, Roma, 1957, s. 306-383.

40 M. Ş. İpşiroğlu, *Painting and Culture of the Mongols*, London, 1967, bkz.; Resim 19-65.

41 M. Ş. İpşiroğlu, *a.g.e.*, Resim 49.

42 M. Ş. İpşiroğlu, *a.g.e.*, Resim 48.

43 E. Haenisch, *Die Kulturpolitik des mongolischen Weltreiches*, Preussische Akademie der Wissenschaften, Vorträge und Schriften (Heft II) Berlin 1943, s. 28.

44 M. Ş. İpşiroğlu, *Paintig und Culture of the Mongols*, London, 1967, bkz.; Resim 15, 16; ayrıca bkz.; *Saray – Albüm*, Resim 57-68.

45 M. Ş. İpşiroğlu, *Saray – Alben*, Wiesbaden 1964, bkz.; Renkli resim XIV.

46 M. Ş. İpşiroğlu, *a.g.e.*, resim: XXIX – XXXIV.

47 E. Kühnel, *Miniaturmaterei im Islamischen Orient*, Berlin, 1922, Resim 39.

48 B. Gray, *Persische Malerei*, Genève, 1961, bkz.; Resim 28, 29, 32.

49 Aynı ustanın elinden çıkan bir başka savaş sahnesi (Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 2153, 102 a) B. Gray'in aynı eserinde yayınlanmıştır, s. 43.

50 M. Ş. İpşiroğlu, *Paintig and Culture of the Mongols*, London, 1967, bak. Resim 32.

51 Sir A. Stein, *Sand-buried ruins of Khotan*, London, 1904, s. 232; A. Von Le Coq, *Von Land und Leuten in Ostturkestan*, Leipzig, 1928, s. 15, 16.

52 A. Von Le Cog, *Bilderatlas zur Kunst und Kulturgeschichte Mittelasiens*, Berlin, 1925.

53 Johann De Plano Carpini, *Geschichte der Mongolen und Reisebericht*, 1245 – 47, F. Risch çevirisi, Leipzig, 1930; Wilhelm von Rubruk, *Reise zu den Mongolen* 1253 – 55; F. Risch çevirisi, 1934. W. Rockhill, *The Journey of William of Rubrug to the Eastern Parts of the World and Two Accounts of the Earlier Journey of John Plan de Carpine*. London, (Hakluyt Society) 1900.

54 *Moğolların Gizli Tarihi* E. Haenisch tarafından Moğolca aslından tercüme edilerek 1937 yılında ilim dünyasına tanıtılmıştır. Ahmet Demir tarafından yapılan Türkçe çevirisi, Türk Tarih Kurumu yayınları arasında çıkmıştır.

55 *Syria* dergisinin 27. sayısında yayınlanmıştır. 1921, s. 161-165.

56 B. Gray, *Persische Malerei*, Genève, 1961, bkz.; Resim 46, 47.

57 M. Ağaoğlu, "The Landscape Miniatures of an Anthology of the Year 1398 A. D.", *Ars Islamica III*, s. 77-98.

58 I. Stchoukine, "Origine Turque des Peintures d'une Anthologie Persane de 801/1398", *Syria*, XLII, Paris, 1965.

59 I. Stchoukine, *a.g.e.*, s. 140.

60 Bu minyatürde, figürlerin manzaraya sonradan eklenmiş olduğuna dikkatimi ilk olarak Dr. Filiz Çağman çekti. Kendisine teşekkür ederim.

61 H. Ritter, *Über Die Bildersprache Nizamis*, 1927.

62 B. Gray, *Persische Malerei*, Geneve, 1961, bkz.; Resim 112, 116, 117.

63 M. de Montaigne, *Les Essais*, Livre II. Cap XXXVI (Sabahattin Eyuboğlu'nun çevirisinden alınmıştır). Fatih devri kronistlerinden Kritovulos'un eserinde Montaigne'in sözünü ettiği mektubu anlamca doğrulayan şu satırlara rastlıyoruz: "Mahmud Paşa'yı donanma komutanı ve serdarı tayin ederek Mi-



dilli adasına gönderdi. Kendisi dahi Çanakkale Boğazı'nı geçtikten sonra Asya yoluyla Midilli adasına
doğru ihtişamlı bayrağını dalgalandırdı. Çanakkale dolaylarında eski Troya bölgesinin merkezi olan
İlion şehrine geldiğinde bu şehrin tarihi kalıntılarını ve diğer güzel eserlerini ve yerini seyir ve temaşa
ve denizden ve karadan taşıdığı önemi takdir etti. Fatih Hazretleri burada "Achilleus" ve "Ajax" ve
sair kahramanların gömülü bulundukları yerleri araştırmış ve Homeros'un büyük sitâyişle söz ettiği bu
kişileri ve yaptıkları büyük hizmetleri hatırlayarak haklarındaki takdirkâr hislerini belirtmiş ve kendi-
lerini methetmişlerdir. Padişahın başını sallayarak şu sözleri söylediği rivayet edilir: "Cenab-ı Hak,
beni bu şehrin ve halkının müttefiki olarak bu zamana kadar sakladı ve korudu. Biz bu şehrin düş-
manlarına galip geldik ve onların yurtlarını aldık. Burasını Makedonyalılar ve Tesalyalılar ve Moralılar
almışlardı. Bunların biz Asyalılara karşı defalarca yaptıkları kötü davranışların intikamını, aradan
birçok devirler ve yıllar geçmesine rağmen onların ahfadından aldık." Kritovulos, *Tarih-i Sultan Meh-
med Hân-ı Sânî*. Çeviren: Karolidi, İstanbul, 1328 (1912), s. 160-161, *Tarih-i Osmanî Encümeni Mecmuası
Eki*; Kritovulos, *İstanbul'un Fethi*, Sadeleştiren: Muzaffer Gökman, İstanbul, 1967, s. 207-208.

64 Kanunî Sultan Süleyman'ın Birinci İran Seferi için bkz.; Hammer'in *Osmanlı Tarihi*; A. Gabriel, "Les Etappes d'une Campagne dans les deux Irak d'aprés un manuscrit turc du XVI, siècle", *Syria IX* dergisinde yayınlanmıştır, 1928, s. 328-349; Franz Taeschner, "The Itinerary of First Persian Campaing of Sultan Süleyman, 1534-36, according to Nasuh al-Matraki", *Imago Mundi XII*'de yayınlanmıştır, 1956, s. 53-55.

65 Hüseyin G. Yurdaydın, *Matrakçı Nasuh*, 1963, s. 12-48.

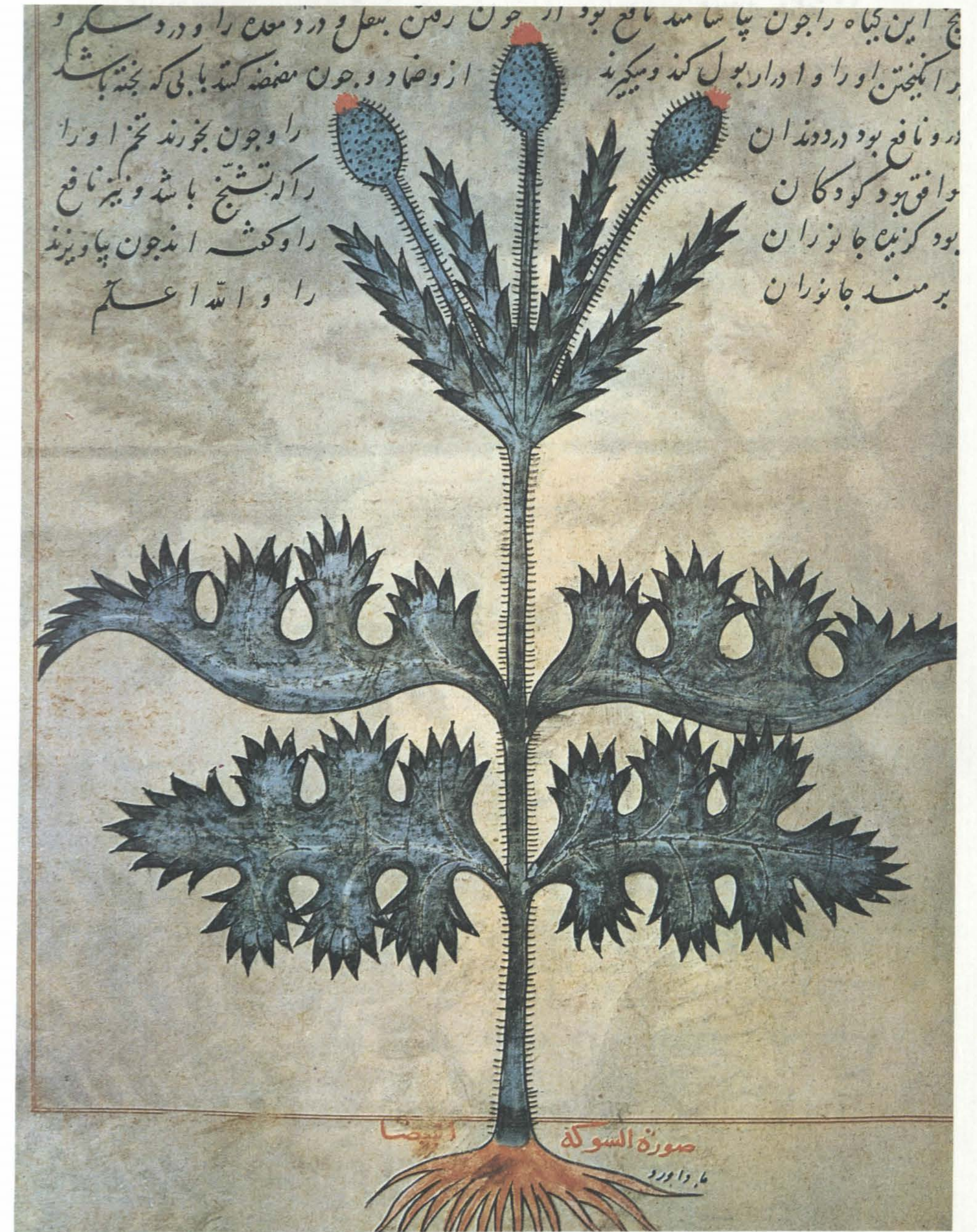
66 Nurhan Atasoy, *Nakkaş Osman'ın Eserleri*, İstanbul Üniversitesi, 1962 (Basılmamış doktora tezi).

67 Arnold Gehlen, *Zeit-Bilder*, Frankfurt-Bonn, 1965, s. 196.

68 H. Read, *The philosophy of modern art*, s. 98.

69 J. Cassou, *La Situation de I'art moderne* s. 38.

# *Albüm*



1 *Devedikeni* (230x175 mm). Dioskurides'in *De Materia Medica*'sı, 1229.
İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Ahmet III. 2127, y. 308a.



2 *Devekuşu, Karga, Serçe ve Gergedan Gagalı Kuş*; Ansiklopediden resimli bir sahife (205x135 mm). *İhvânü's-Safâ*, 1314-1318. İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Revan 1062, y. 131b.





3 *İnsan Şeklinde, Otomatik Su Kabı* (335x250 mm). el-Cezerî, *Kitâb fî Marifeti'l-Hiyeli'l-Hendesiyye*, 1254. İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Ahmet III. 3472, y. 121b.



4 *Çalgılı Saat* (340x210 mm). El-Cezerî, *aynı eser*, 1254. İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Ahmet III. 3472, y. 88b.



5 *Sofokles ve Öğrencileri* (102x178 mm). *Muhtâru'l-Hikem ve Mehâsinü'l-Kelim*, XIII. yüzyıl ilk yarısı. İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Ahmet III. 3206, y. 19b.



6 *Mezopotamya Haritası* (330x240 mm). *Suveru'l-Ekâlimi's-Seb'a*, 1285. İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Ahmet III. 1285, y. 39a.





7 *Ağa Düşen Güvercinler* (95x110) mm). *Kelile ve Dimne*, XIII. yüzyıl başı. İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 363, y. 99b.



8 *Suda Aksini Gören Köpek* (68x110 mm). *Kelile ve Dimne*, XIII. yüzyıl başı. İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 363, y. 32b.



9 *Kargalar Kralı ve Beş Veziri* (80x110 mm). *Kelile ve Dimne,* XIII. yüzyıl başı. İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 363, y. 119b.

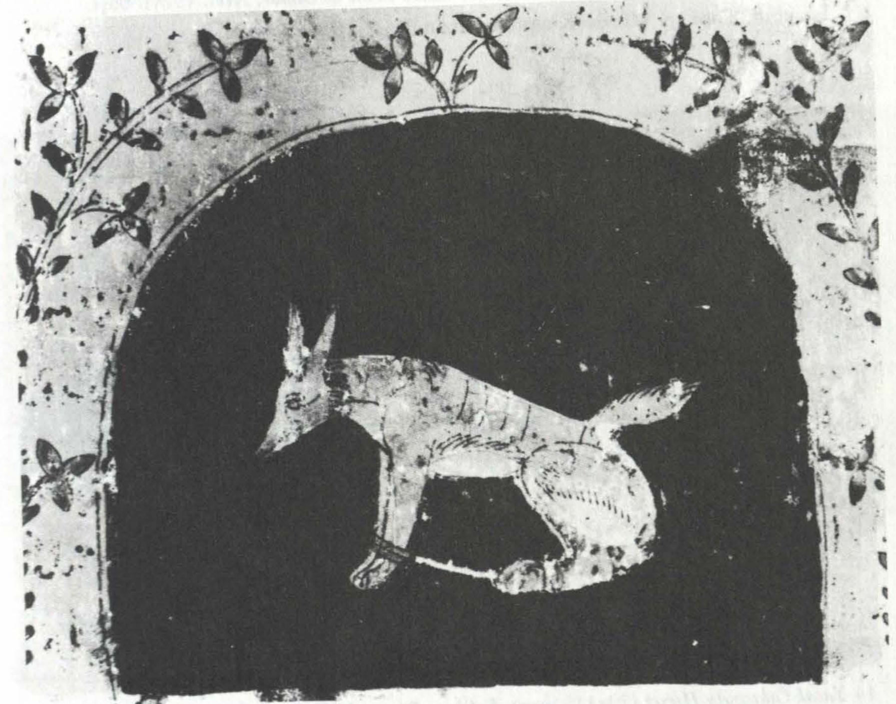


10 *Kargaların Gözcüsü Baykuşlar Arasında* (85-110 mm). *Kelile ve Dimne,* XIII. yüzyıl başı. İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 363, y. 132b.





11 *Hayvanlar Kralının Önünde Sanık Dimne ve Tanık Pars* (68x110) mm). *Kelile ve Dimne,* XIII. yüzyıl başı. İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 363, y. 42a.



12 *Dimne Hapiste* (87x110 mm). *Kelile ve Dimne,* XIII. yüzyıl başı. İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 363, y. 88b.



13 *Susamları Yiyen Köpeğin Öyküsü* (90x110 mm). *Kelile ve Dimne*, XIII. yüzyıl başı. İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 363, y. 107b.



14 *Yatak Odasında Hırsız* (70x115 mm). *Kelile ve Dimne*, XIII. yüzyıl başı. İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 363, y. 136a.






15 *Çarşıda Günlük Hayat; sağdan sola: Fırıncı, Kasap, Eczacı ve Kuyumcu* (55x175 mm). *Varka ve Gülşah*, XIII. yüzyıl başı. İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 841, y. 3b.



16 *Varka ve Gülşah Okulda* (55x175 mm). *Varka ve Gülşah*, XIII. yüzyıl başı. İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 841, y. 4b.



17 *Baskın* (75x178 mm). *Varka ve Gülşah,* XIII. yüzyıl başı.
İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 841, y. 7b.



18 *Rabi ile Varka'nın Babası Hümam'ın Savaşı* (50x175 mm). *Varka ve Gülşah,* XIII. yüzyıl başı.
İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 841, y. 14b.





19 *Varka Ölmekte Olan Babasının Yanında* (75x180 mm). *Varka ve Gülşah,* XIII. yüzyıl başı.
İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 841, y. 16b.



20 *Yaslı Gülşah Çadırda* (62x175 mm). *Varka ve Gülşah,* XIII. yüzyıl başı.
İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 841, y. 43b.



21 *Varka Gülşah'a Vedâ Ediyor* (72x175 mm). *Varka ve Gülşah*, XIII. yüzyıl başı.
İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 841, y. 33b.



22 *23 no'lu minyatürden detay* (sol üst köşe) (185x131 mm). *Saray Albümü*, yaklaşık olarak 1300.
İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı. Hazine 2152, y. 61a.



23 *Hükümdar* (185x131 mm). *Saray Albümü*, yaklaşık olarak 1300.
İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 2152, y. 61a.



24 *Hükümdar Önünde Geçit Töreni* (185x131 mm). *Saray Albümü*, yaklaşık olarak 1300.
İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 2152, y. 60b.



25 *Rüstem'in Doğumu* (80x194 mm). *Şahnâme*, XIV. yüzyıl başı.
Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Berlin, Diez A Fol. 71, y. 7.



26 *Siyavuş'un Ateşten Geçişi* (80x185 mm). *Şahnâme*, XIV. yüzyıl başı.
Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Berlin, Diez A Fol. 71, y. 30.





27 *Rüstem Uyurken* (80x160 mm). *Şahnâme*, 1331.
İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 1479, y. 30b.



28 *Rüstem'in Aşkibus'u Öldürmesi* (110x225 mm). *Şahnâme*, 1331.
İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 1479, y. 73b.



29 *İsfendiyar'ın Simurg'la Savaşı* (120x225 mm). *Şahnâme*, 1331.
İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 1479, y. 145a.



30 *Keyhusrev'in Bahadırlarının Ölümü* (120x225 mm). *Şahnâme*, 1331.
İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 1479, y. 126a.





31 *İsfendiyar'ın Ejderha ile Savaşı* (110x230 mm). *Şahnâme*, 1331.
İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 1479, y. 144a.



32 *İplik Bükenler* (140x225 mm). *Şahnâme*, 1331.
İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 1479, y. 185a.



33 *Behram Gur Avlanırken* (120x225 mm). *Şahnâme*, 1331.
İstanbul, Topkapı Müzesi kitaplığı, Hazine 1479, y. 185a.



34 *Hüsrev, Şirin'in Sarayı Önünde* (120x225 mm). *Şahnâme*, 1331.
İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 1479, y. 165a.





35 *Azgın Atlar* (161x244 mm). *Câmiu't-Tevârîh*, XIV. yüzyıl başı.
Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Berlin, Diez A. Fol. 70, y. 19.



36 *Bağdat'ın Alınması* (372x290 mm). *Câmiu't-Tevârîh*, XIV. yüzyıl başı.
Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Berlin, Diez A. Fol. 70, y. 7.

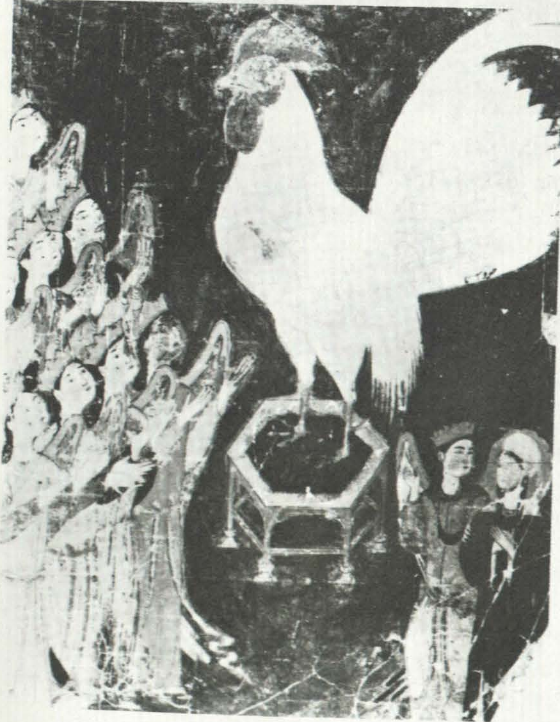




37 *Muhammed b. El-Mehdî'nin Nil Nehrini Geçişi* (545x250 mm). *Câmiu't-Tevârîh*, 1314.
İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 1653, y. 347a.



38 *Peygamber Cebrail'in Omuzunda Suları Geçerken* (180x240 mm). *Miraçnâme*'den bir sahne, XIV. yüzyıl ikinci çeyreği. İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 2154, y. 121a.



39 *Kutsal Horoz* (312x240 mm). *Miraçnâme*'den bir sahne, XIV. yüzyıl ikinci çeyreği. İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 2154, y. 61b.





40 *Moğol Atlısı* (195x157 mm). *Saray Albümü*, XIV. yüzyıl ortaları. Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Berlin, Diez A. Fol. 71 y. 28.



41 *Güz Manzarası* (192x281 mm). *Saray Albümü*, XIV. yüzyıl ortaları.
Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Berlin, Diez A. Fol. 71, y. 10.





42 *Karlarda Av* (400x300 mm). *Saray Albümü*, XIV. yüzyıl ikinci yarısı.
İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 2153, y. 28a.



43 *Gelin Alayı* (664x345 mm). *Saray Albümü*, XV. yüzyıl ilk yarısı.
İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 2153, y. 3 b ve 4a.



44 *Manastır Hayatı* (340x480 mm). *Saray Albümü*, XIV. yüzyıl ikinci yarısı.
İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 2153, y. 131b.





45 *İsfendiyar'ın Ejderha ile Savaşı* (480x340 mm). *Saray Albümü*, yaklaşık olarak 1370.
İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 2153, y. 157a.



46 *Simurg, Çocuk Zal'i Yuvasına Kaçırıyor* (317x195 mm). *Saray Albümü*, yaklaşık olarak 1370. İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 2153, y. 23a.



47 *Zal Su Kuşunu Vuruyor* (260x195 mm). *Saray Albümü*, yaklaşık olarak 1370. İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 2153, y. 65b.





48 *Kedi ile Farenin Dostluğu* (150x210 mm). *Kelile ve Dimne*, 1360-1374. İstanbul, Üniversite Kitaplığı, F. 1422, y. 19a.



49 *Aynı öyküden başka bir sahne* (115x210 mm). *Kelile ve Dimne*, 1360-1374. İstanbul, Üniversite Kitaplığı, F. 1422, y. 20a.



50 *Çakallar Kurulu* (115x170 mm). *Kelile ve Dimne*, 1360-1374.
İstanbul, Üniversite Kitaplığı, F. 1422, y. 19a.

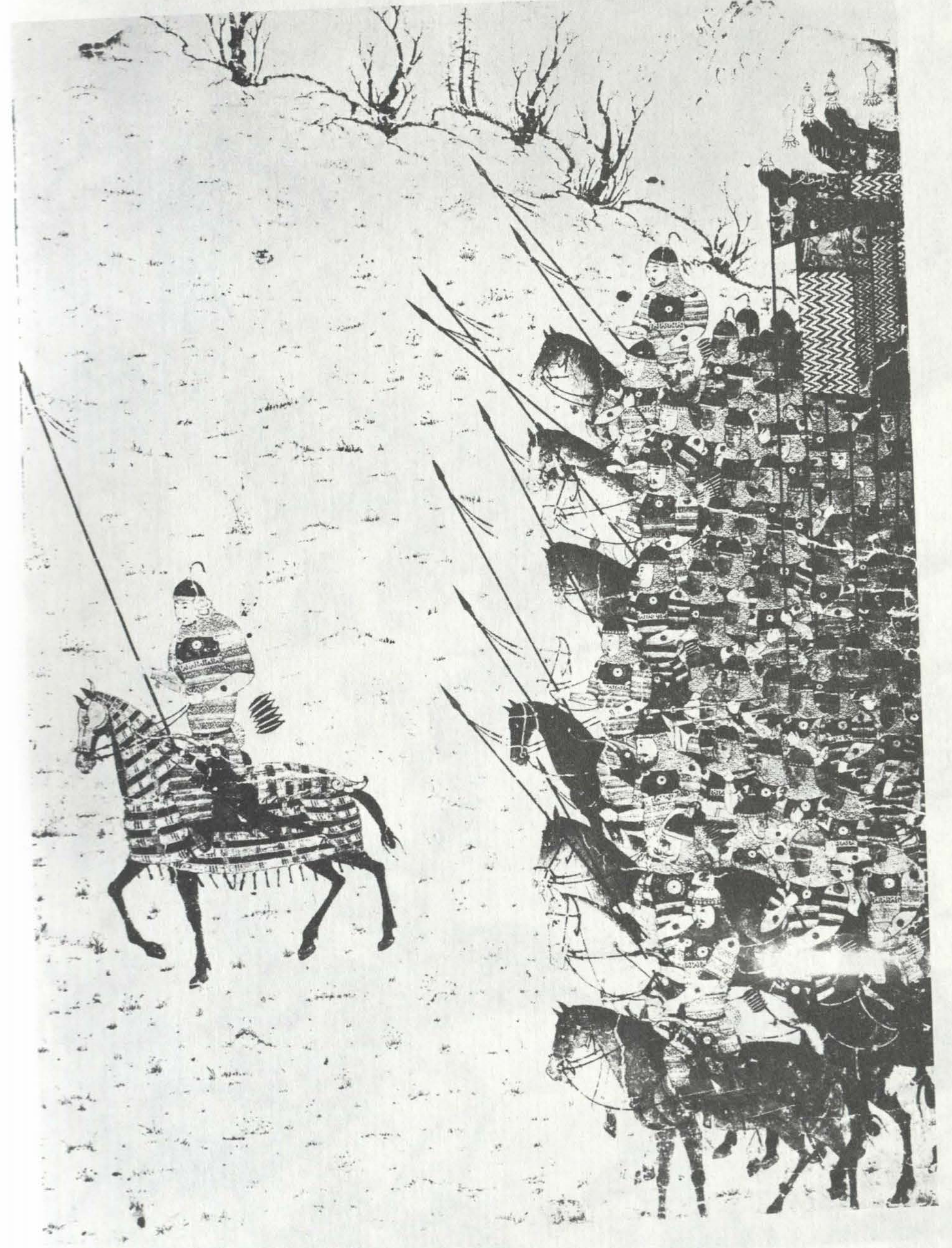


51 *Öküz ile Dimne Aslanın Huzurunda* (205x235 mm). *Kelile ve Dimne*, 1360-1374.
İstanbul, Üniversite Kitaplığı, F. 1422, y. 25b.



52, 53 *İranlılarla Turanlılar Arasında Savaş* (320x240 mm). *Saray Albümü*, XIV. yüzyıl ikinci yarısı. İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 2153, y. 52b-53a.





53



54 *Şehir Surları Önünde Atlı Savaşı* (305x415 mm). *Saray Albümü*, XIV. yüzyıl sonları. Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Berlin. Diez A. Fol. 70, y. 2.





55 *Manzara Etüdü* (230x125 mm). *Saray Albümü*, XIV. yüzyıl ikinci yarısı. İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 2153, y. 137b.

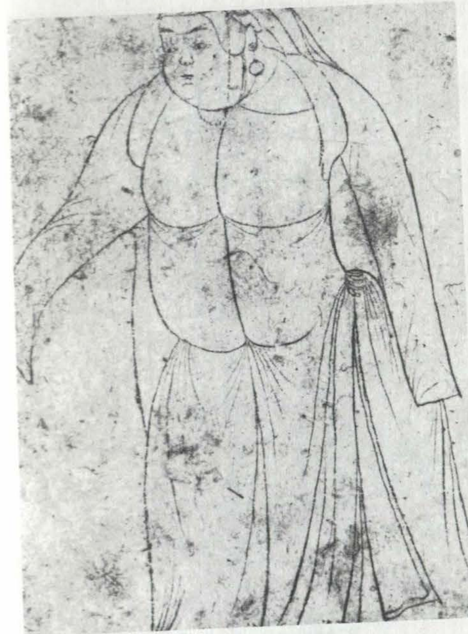


56 *Kör Adam* (106x55 mm). *Saray Albümü,* XV. yüzyıl başı. Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Berlin. Diez A. Fol. 73, y. 5



57 *Dövüşen Çift* (173x87 mm). *Saray Albümü,* yaklaşık olarak 1400. Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Berlin. Diez A. Fol. 72, y. 1.

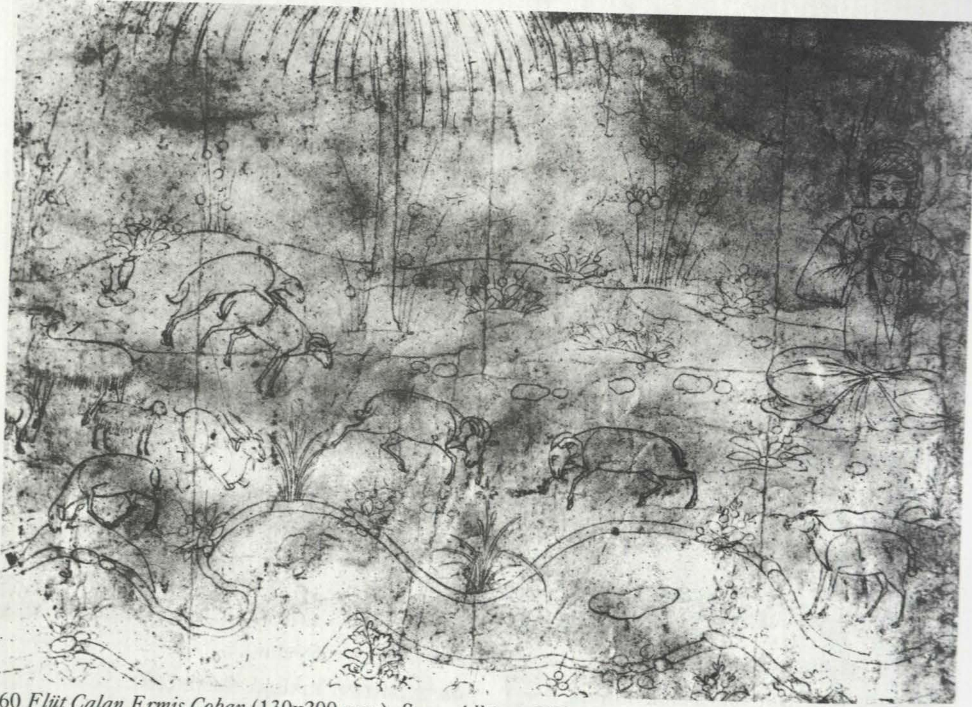




58 *Saraylı* (120x92 mm). *Saray Albümü,* XV. yüzyıl başı. Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Berlin. Diez A. Fol. 72, y. 4



59 *Demirciler* (115x90 mm). *Saray Albümü,* Yaklaşık olarak 1400. Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Berlin. Diez A. Fol. 73, y. 76.



60 *Flüt Çalan Ermiş Çoban* (130x200 mm). *Saray Albümü*, XV. yüzyıl başı.
İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 2153, y. 147b.





61 *Boğuşan Ejderhalar* (360x265 mm). *Saray Albümü*, XV. yüzyıl başı.
İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 2153, y. 56a.



62 *Kayalar Arasında Ejderha* (290x430 mm). *Saray Albümü,* XV. yüzyıl başı.
İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 2153, y. 171a.





63 *Meşk* (350x250 mm).
*Saray Albümü,*
XV. yüzyıl ilk yarısı.
İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı,
Hazine 2160, y. 55a.



64 *Kurt Terbiyecileri* (175x490 mm). *Saray Albümü,* XV. yüzyıl ilk yarısı.
İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 2153, y. 95a.



65 *Hayvan Etütleri* (165x445 mm). Saray Albümü, XV. yüzyıl ilk yarısı.
İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 2153, y. 18a.



66 *Hayvan ve Bitki Motifleri* (170x490 mm). *Saray Albümü*, XV. yüzyıl ilk yarısı.
İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 2153, y. 19b.





67 *Bıldırcınlar* (165x235 mm). *Saray Albümü*, XV. yüzyıl başı.
İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 2160, y. 14a.



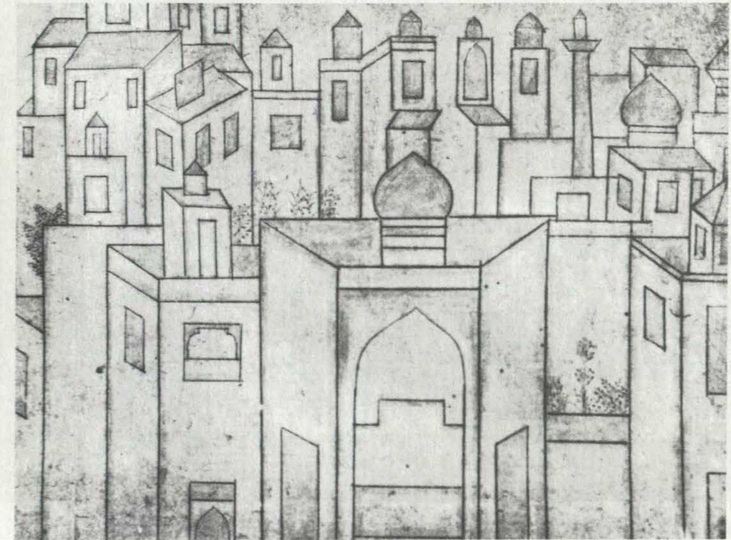
68 *Yaban Ördeği* (150x315 mm). *Saray Albümü*, XV. yüzyıl başı.
İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 2160, y. 43b.

69 *Şahin* (485x325 mm). *Saray Albümü*, XV. yüzyıl başı.
İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 2153, y. 109a.





70 *Atlı Savaşı* – taslak – (125x282 mm). *Saray Albümü*, XIV. yüzyıl ortası.
Stiftung Preussischer KulturBesitz, Berlin. Diez A. Fol. 73, y. 76.



71 *Şehir Resmi* (125x163 mm). *Saray Albümü*, XV. yüzyıl başı.
Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Berlin. Diez A. Fol. 70, y. 26.



72 *Göçebe Dervişler ve Kötürüm Kadın* (140x260 mm). *Saray Albümü*, XV. yüzyıl başı.
İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 2153, y. 55a.



73 *Göçebe Kampı* (195x370). *Saray Albümü*, XV. yüzyıl başı.
İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 2153, y. 1b.





74 *Göçebe Hayatından Bir Sahne* (320x350 mm). *Saray Albümü*, XV. yüzyıl başı.
İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 2153, y. 33a.



75 *Dövüşen Demonlar* (156x332 mm). *Saray Albümü*, XV. yüzyıl başı.
İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 2153, y. 164b.



76 *Dans Eden Demonlar* (225x480 mm). *Saray Albümü*, XV. yüzyıl başı.
İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 2153, y. 112a.





77 *Türkistanlı Üç Derviş* (230x140 mm). *Saray Albümü*, XV. yüzyıl başı.
İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 2160, y. 85a.

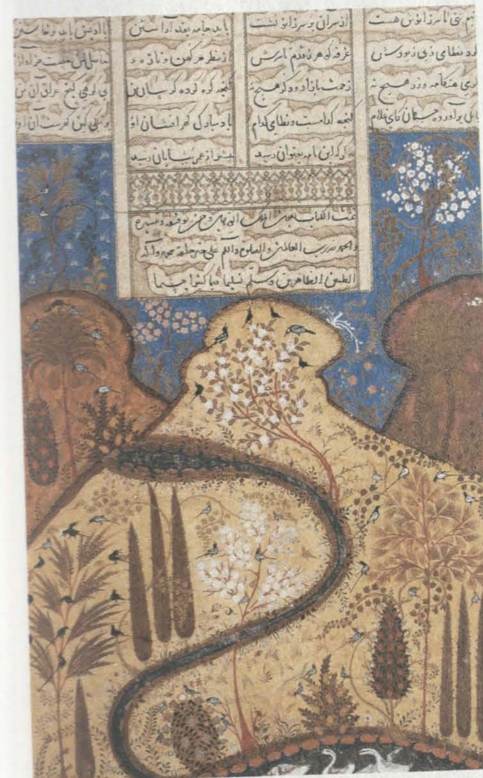


78 *Göçebe ile Hasta Atı* (135x250 mm). *Saray Albümü*, XV. yüzyıl başı.
İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 2153, y. 118b.

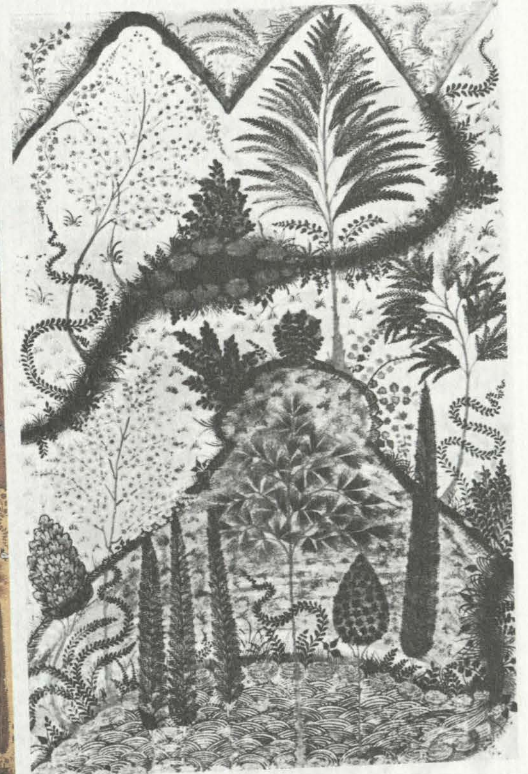


79, 80, 81 *Yalın Manzara* (200x125 mm). *Mecmua* [Şiir Antolojisi], 1398.
İstanbul, Türk-İslâm Eserleri Müzesi, Nr. 1950, y. 86a, 25 a, 26b.

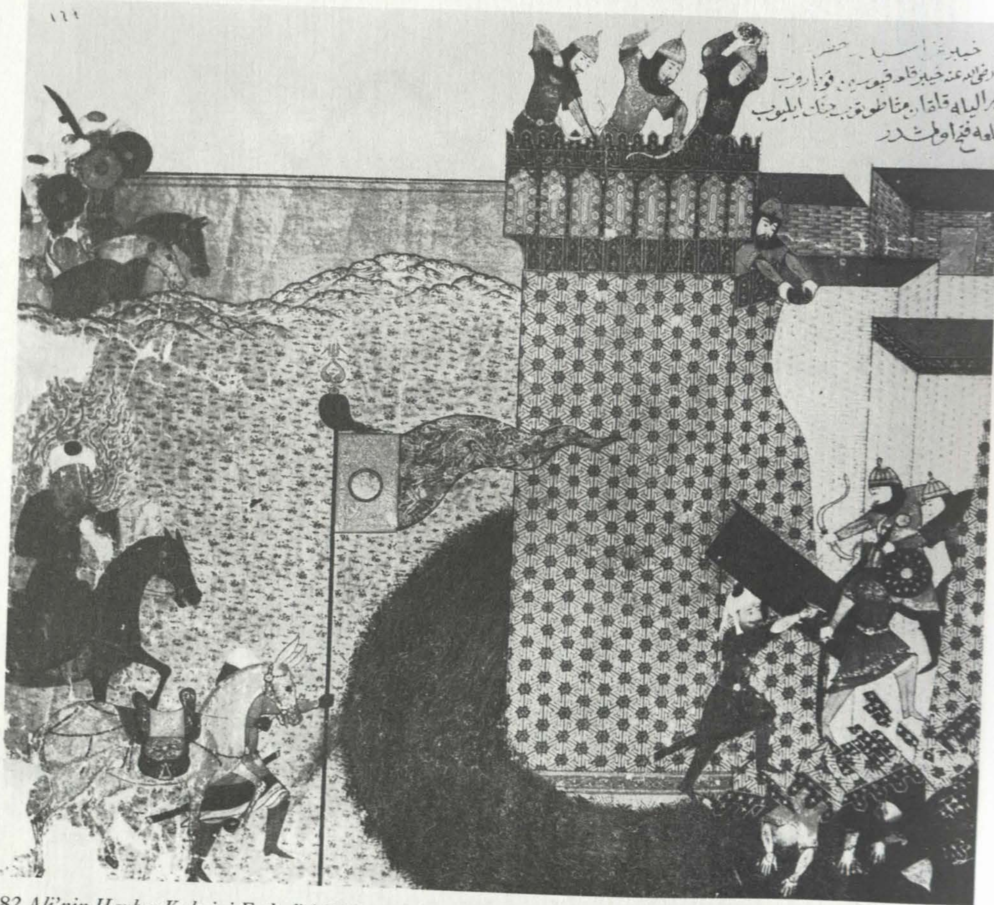




80



81



82 *Ali'nin Hayber Kalesini Fethedişi* (300x270 mm). *Külliyât-ı Hâfız Ebrû*, XV. yüzyıl ilk çeyreği. İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Bağdat 282, y. 169a.





83 *Halk Önünde Cezalandırılan Suçlular* (120x165 mm). *Saray-Albümü*, XV. yüzyıl başı. İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 2153, y. 99b.



84 *Aslanın Öküze Saldırması* (155x175 mm). *Kelile ve Dimne,* 1430.
İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Revan 1022, y. 46a.





85 *Dimne Hapiste* (200x170 mm). *Kelile ve Dimne,* 1430.
İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Revan 1022, y. 56a.



86 *Mecnun Çölde* (175x115 mm). *Hamse-i Nizâmî*, XV. yüzyıl başı.
İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 786, y. 126a.



87 *Şirin'i Omuzlarında Taşıyan Ferhat* (250x170 mm). *Hamse-i Nizâmî*, yaklaşık olarak 1470.
İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 767, y. 69a.



88 *Hüsrev'in Şirin'i Suda Yıkanırken Görmesi* (250x170 mm). *Hamse-i Nizâmî*, yaklaşık olarak 1470.
İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 762, y. 38b.





89 *Bahçede Çalışanlar* –parça– (95x170 mm). *Hamse-i Nizâmî*, yaklaşık olarak 1470.
İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 762, y. 192a.

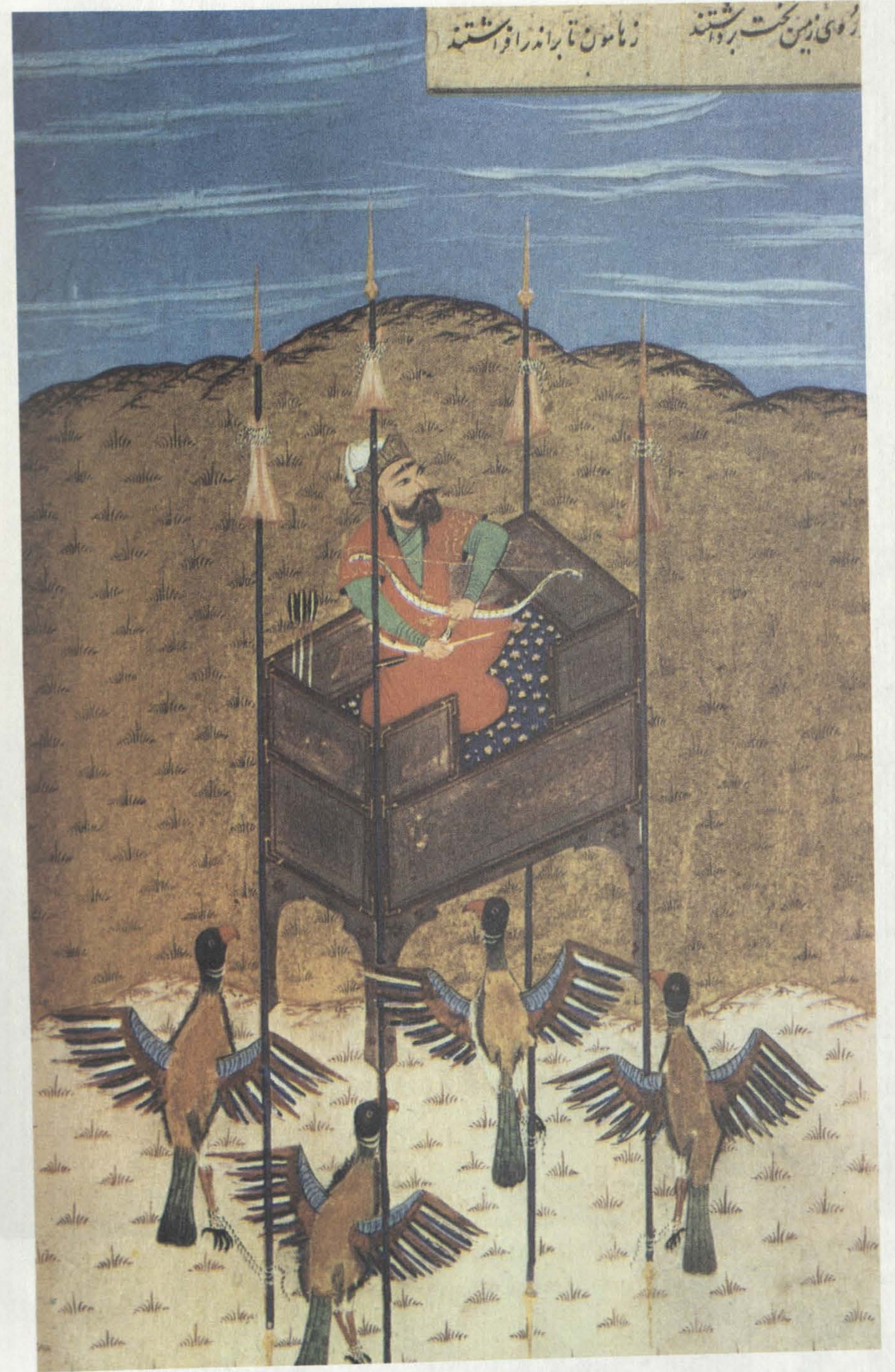


90 *Avlanan Behram Gur* (188x137 mm).
*Şahnâme*, XVI. yüzyıl başı.
İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı,
Hazine 1488, y. 478b.



91 *Siyavuş'un Ateşten Geçmesi* (275x195 mm). *Saray Albümü*, yaklaşık olarak 1400.
Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Berlin. Diez A. Fol. 71, y. 27.






92 *Keykâvus'un Uçuşu* (210x130 mm). *Şahnâme*, XVI. yüzyıl başı.
İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 1488, y. 103b.



93 *Av Sahnesi* (380x260 mm). *Heşt-i Beheşt*, yaklaşık olarak 1500.
İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 676, y. 162a.



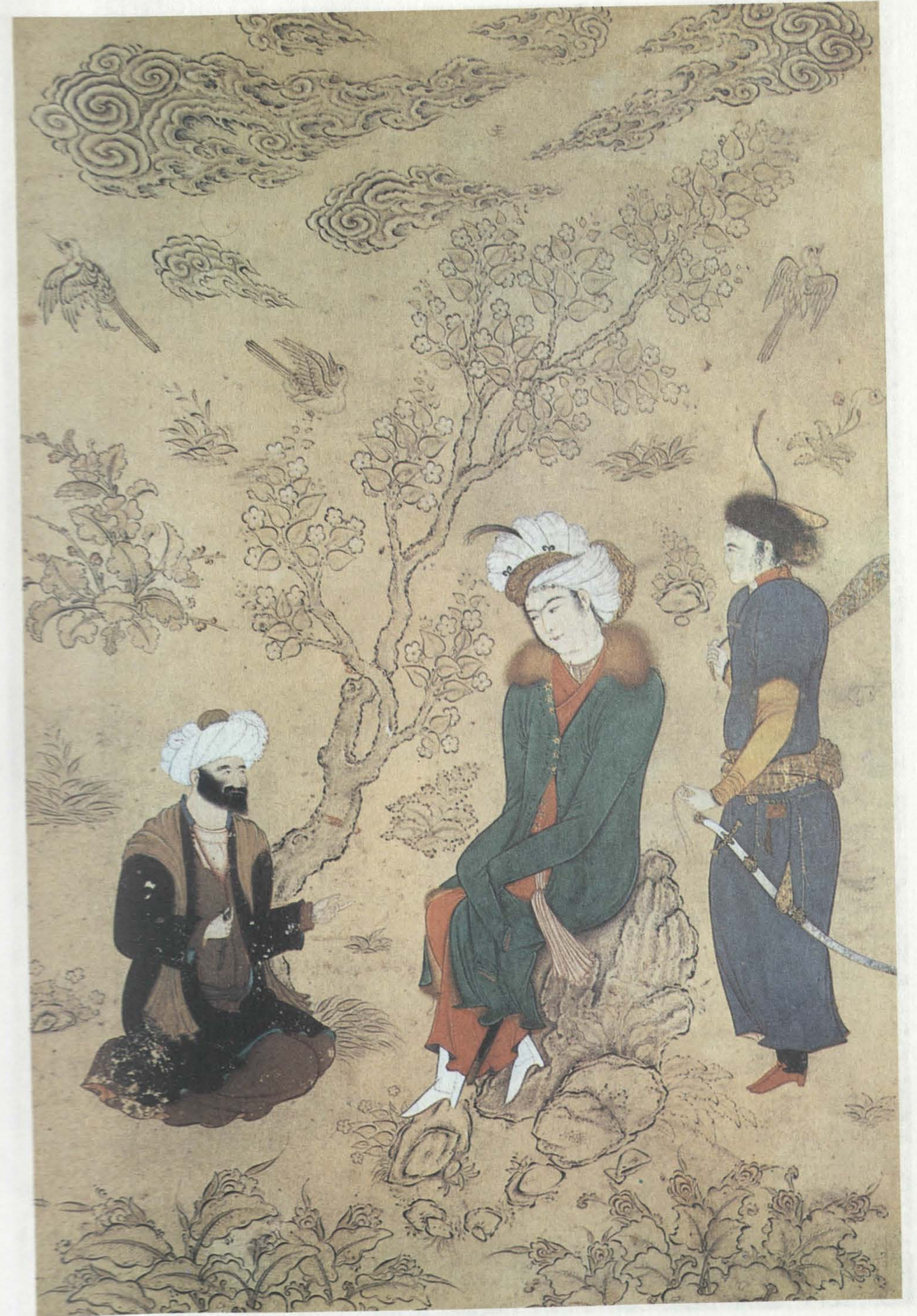


94 *Çevgân Oynayanlar* (330x220 mm). *Saray Albümü*, XVI. yüzyıl ilk yarısı.
İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 2161, y. 4a.



95 *Hükümdar Tahtta* (335x220 mm). *Saray Albümü*, XVI. yüzyıl ilk yarısı.
İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 2161, y. 3b.





96 *Zâhidi Ziyaret* (300x190 mm). *Saray Albümü*, XVI. yüzyıl ikinci yarısı.
İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 2165, y. 63b.



97 *Revan'ın Zaptı* (300x210 mm). *Şehinşahnâme*, XVI. yüzyıl ikinci yarısı.
İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Bağdat 200, y. 101b.

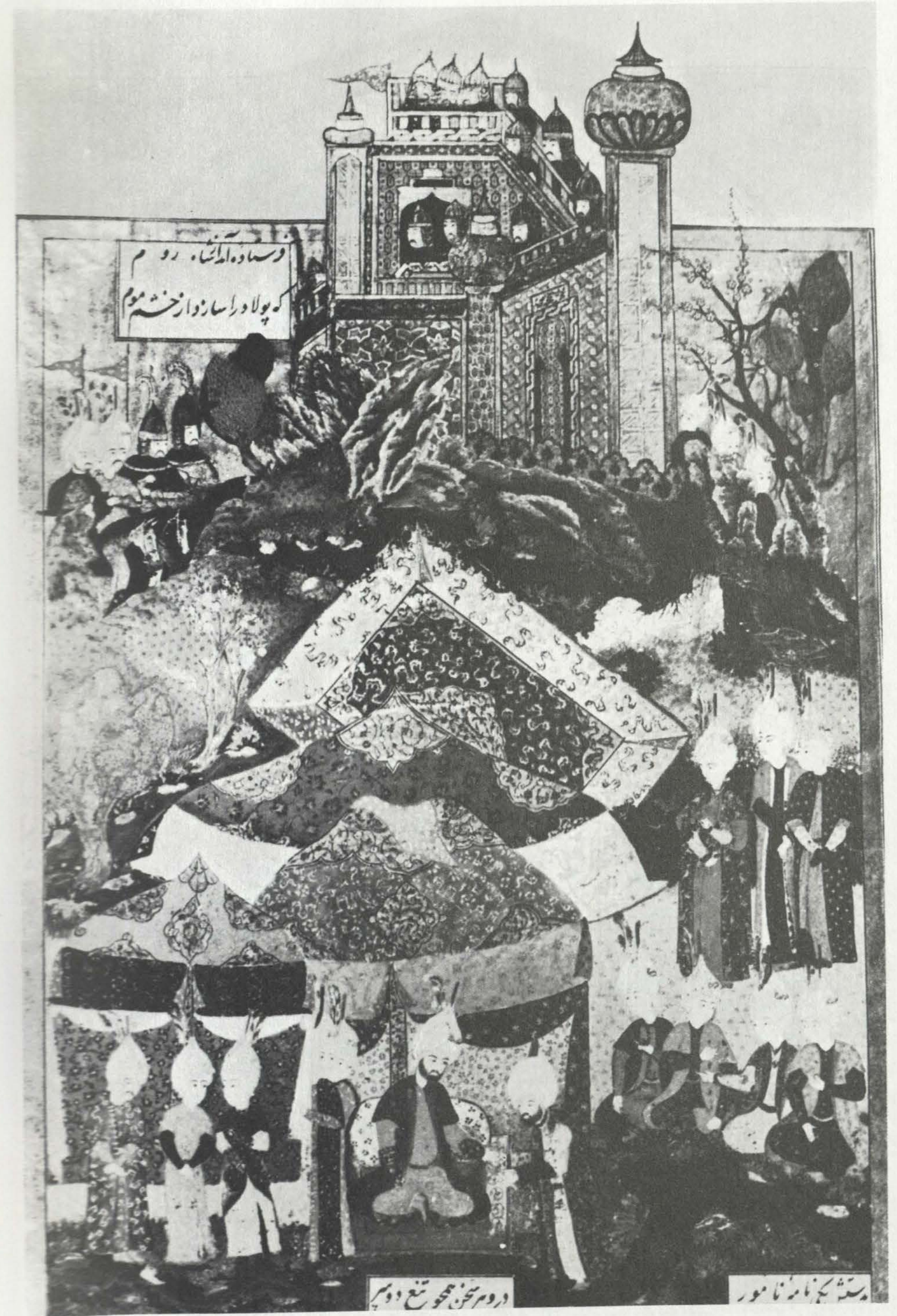


98 *II. Murat Ok Atarken* (340x230 mm). *Hünernâme*, XVI. yüzyıl ikinci yarısı.
İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 1523, y. 138a.



99 *Mustafa Paşa'nın Eriş'te Elçi Kabulü* (190x260 mm). *Şehinşahnâme*, XVI. yüzyıl ikinci yarısı. İstanbul, Üniversite Kitaplığı, F. 1404, y. 81b.



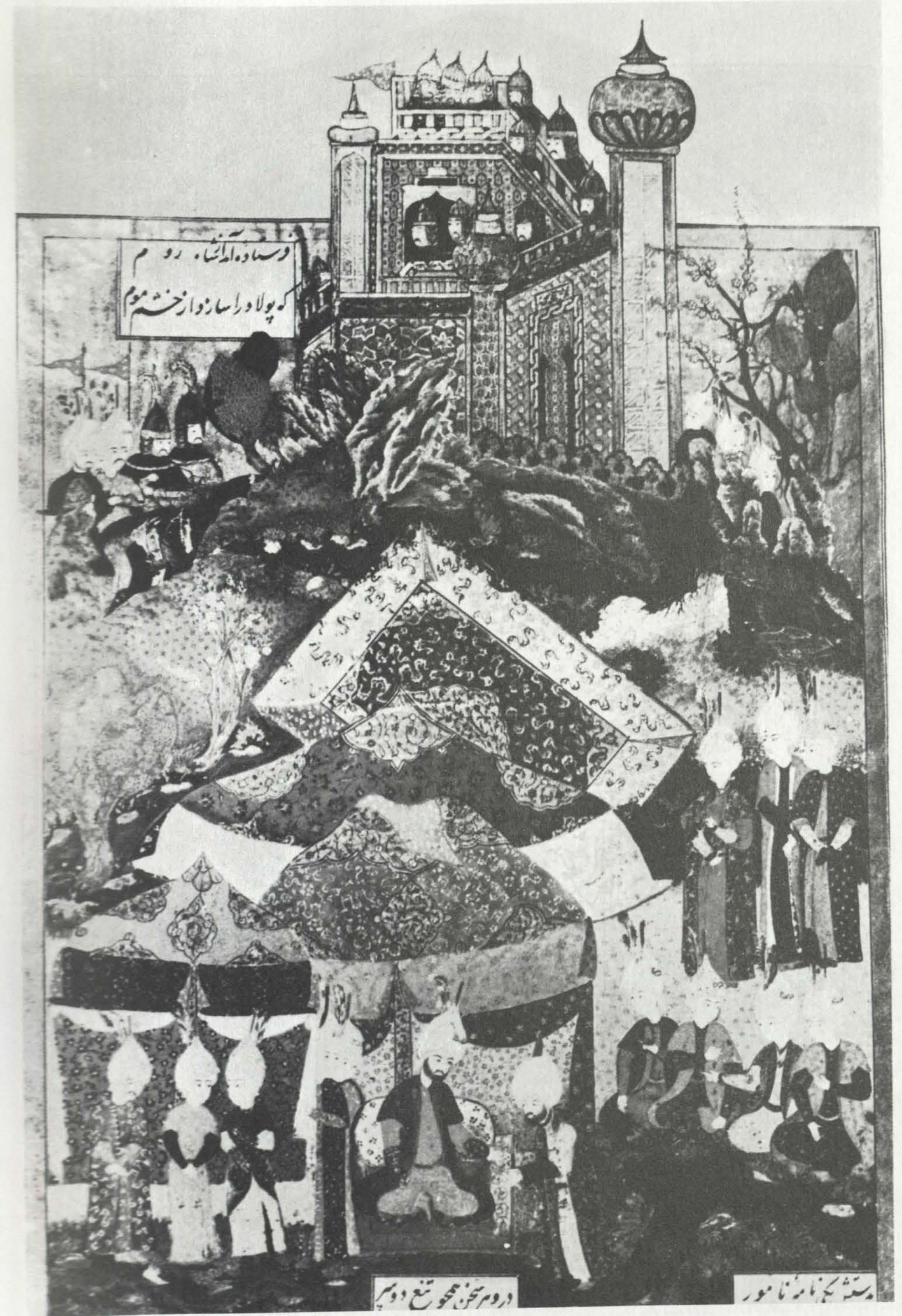


100 *İbrahim Paşa'nın İran Şahı'nı Ziyareti* (265x162 mm). *Süleymannâme*, XVI. yüzyıl ikinci yarısı. İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 1517, y. 374a.

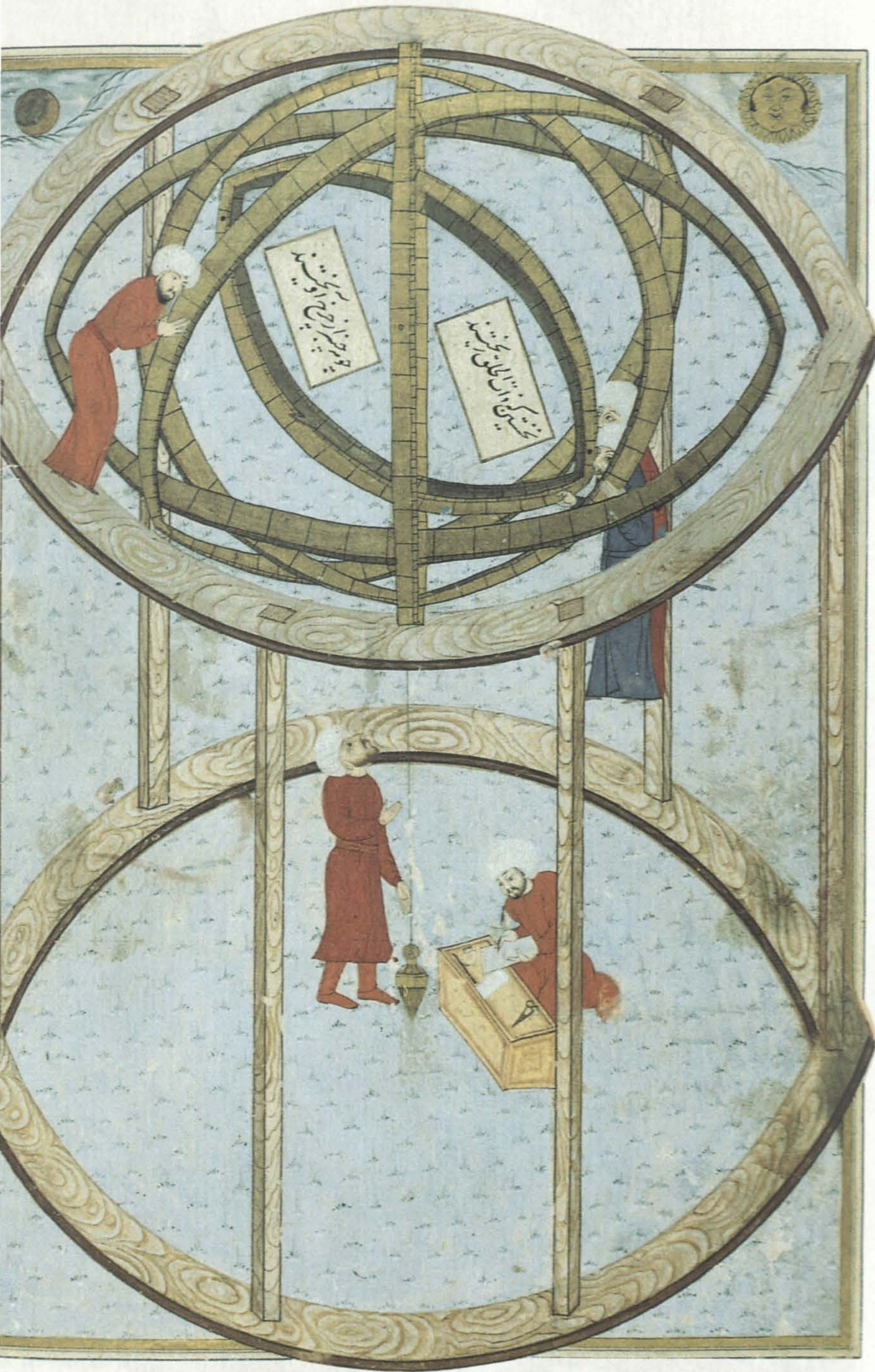


99 *Mustafa Paşa'nın Eriş'te Elçi Kabulü* (190x260 mm). *Şehinşahnâme*, XVI. yüzyıl ikinci yarısı. İstanbul, Üniversite Kitaplığı, F. 1404, y. 81b.





100 *İbrahim Paşa'nın İran Şahı'nı Ziyareti* (265x162 mm). *Süleymannâme*, XVI. yüzyıl ikinci yarısı. İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 1517, y. 374a.



2 *Astronomlar, Şehinşahnâme*, XVI. yüzyıl ikinci yarısı.
tanbul, Üniversite Kitaplığı, F. 1404, y. 56b-57a.



102



103 *Peygamber Hira Dağında* (190x175 mm). *Siyer-i Nebevî,* XVI. yüzyıl.
İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 1222, y. 155a.





104 *Peygamber'in Doğumunda Leğen-İbrik Getiren Üç Melek* (190x175 mm). *Siyer-i Nebevî,* XVI. yüzyıl.
İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 1221, y. 223b.




105 *Peygamber Kırk Arkadaşına Ebûbekir'i Kendisine Vekil Yaptığını Söylüyor* (190x170 mm). *Siyer-i Nebevî*, XVI. yüzyıl. İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 1221, y. 295b.



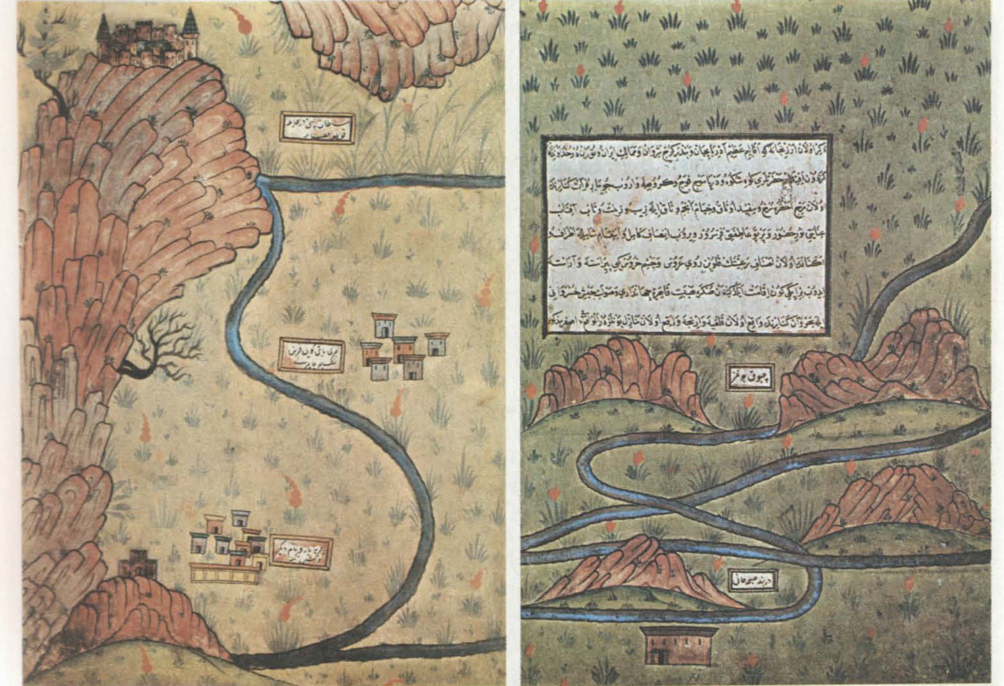


106 *Peygamber Kâbe'de* (190x170 mm). *Siyer-i Nebevî*, XVI. yüzyıl. İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 1221, y. 223b.

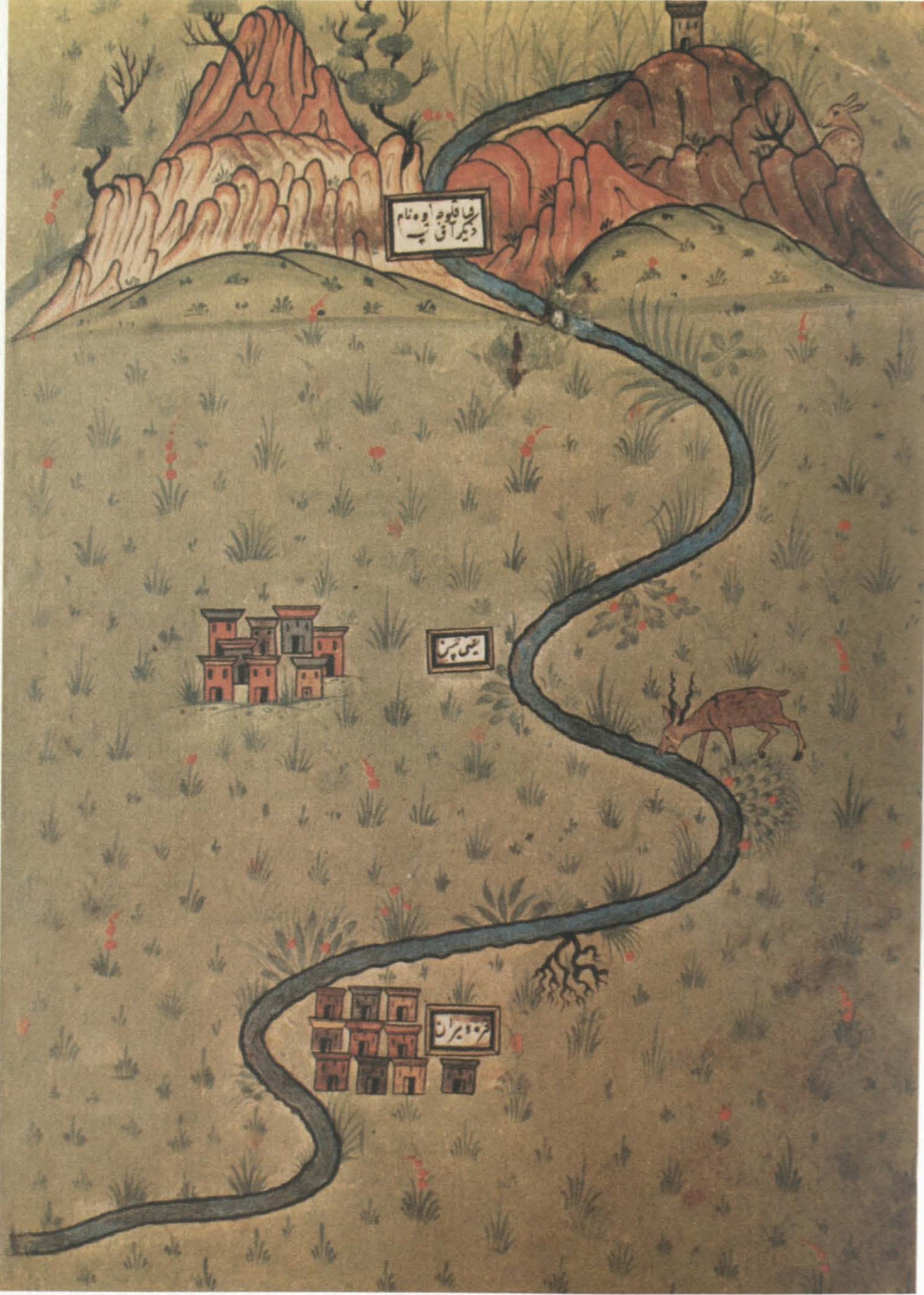


107 *Abdülmuttalib'in Nezri* (190x175 mm). *Siyer-i Nebevî*, XVI. yüzyıl.
İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 1221, y. 97b.





108 *Erzincan-Erzurum Yolunda Menziller* (Çift sahife: 320x460 mm).
Matrakî'nin *Beyân-ı Menâzil-i Sefer-i Irakeyn*'i, yaklaşık olarak 1536.
İstanbul, Üniversite Kitaplığı, T. 5964, y. 22b-23a.



109 *Erzincan-Erzurum Yolunda Menziller* (320x460 mm).
Matrakî'nin *Beyân-ı Menâzil-i Sefer-i Irakeyn*'i, yaklaşık olarak 1536.
İstanbul, Üniversite Kitaplığı, T. 5964, y. 21b.



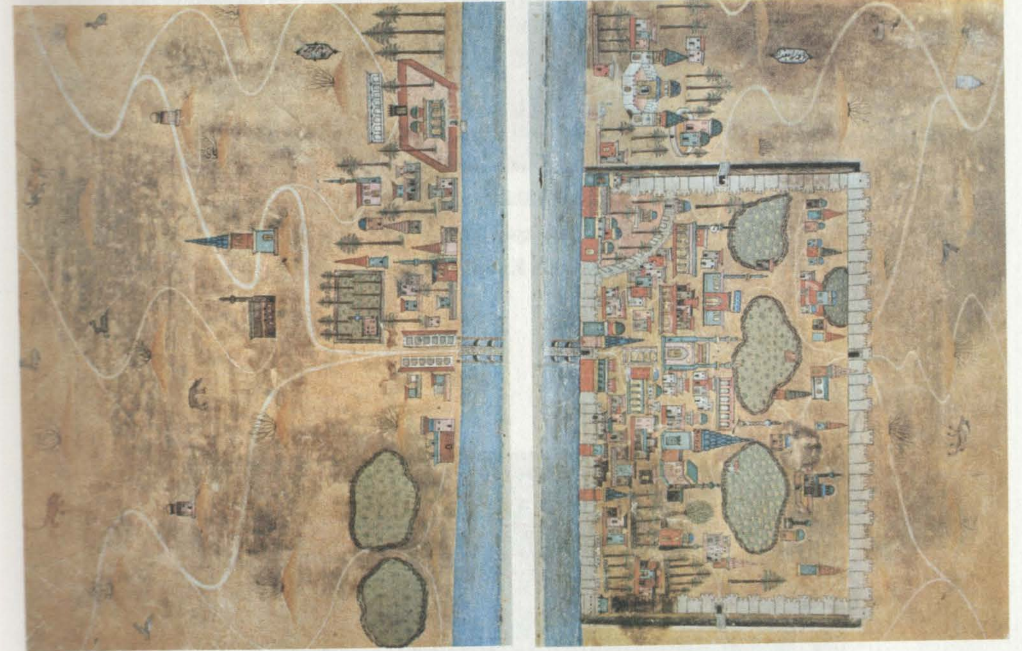


110 *İstanbul Şehri* (Çift sahife: 320x460 mm).
Matrakî'nin *Beyân-ı Menâzil-i Sefer-i Irakeyn*'i, yaklaşık olarak 1536.
İstanbul, Üniversite Kitaplığı, T. 5964, y. 8 b, 9a.



111 *Bitlis Şehri* (320x230 mm). Matrakî'nin *Beyân-ı Menâzil-i Sefer-i Irakeyn*'i, yaklaşık olarak 1536. İstanbul, Üniversite Kitaplığı, T. 5964, y. 100a.

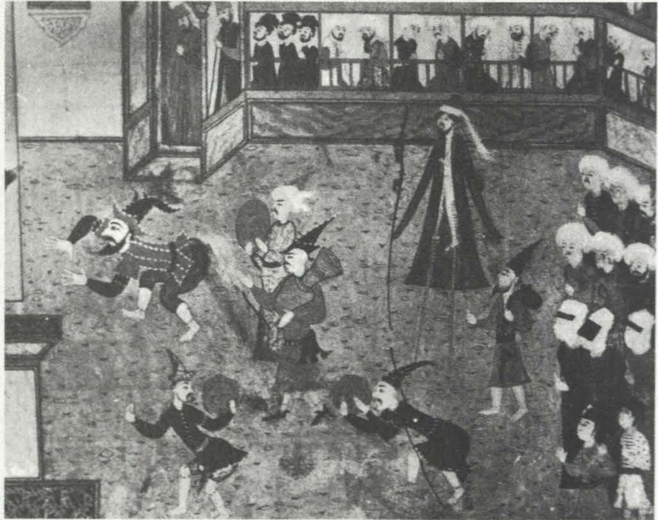




112 *Bağdat Şehri* (Çift sahife: 320x460 mm).
Matrakî'nin *Beyân-ı Menâzil-i Sefer-i Irakeyn*'i, yaklaşık olarak 1536.
İstanbul, Üniversite Kitaplığı, T. 5964, y. 47b-48a.



113 *Soytarılar* -parça- (305x200 mm).
*III. Murat Surnâmesi*, yaklaşık olarak 1585.
İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 1344, y. 418a.



114 *Hokkabazlar* -parça- (305x200 mm).
*III. Murat Surnâmesi*, yaklaşık olarak 1585.
İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 1344, y. 266b.





115 *Çalgıcılar* -parça- (305x200 mm).
*III. Murat Surnâmesi*, yaklaşık olarak 1585.
İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 1344, y. 18b.



116 *Meydanda Halka Ziyafet: Kızartılmış Öküzlerin İçinden Canlı Hayvanlar Fırlıyor* -parça- (305x200 mm).
*III. Murat Surnâmesi*, yaklaşık olarak 1585.
İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 1344, y. 21a.



117, 118 Peştemalcılar Loncasının Geçişi (305x200 mm). *III. Murat Surnâmesi*, yaklaşık olarak 1585. İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 1344, y. 338b-339a.





118

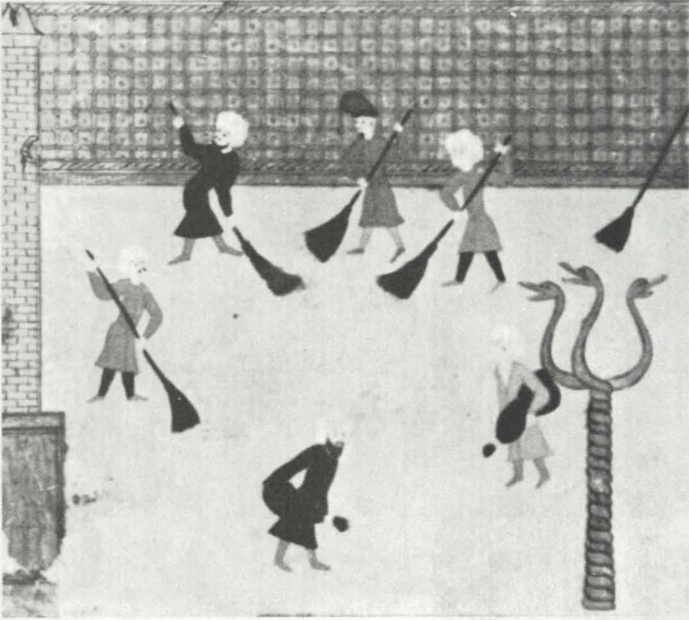


119 *Halk Padişah'ın Serptiği Altınları Topluyor* -parça- (305x200 mm).
*III. Murat Surnâmesi*, yaklaşık olarak 1585.
İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 1344, y. 47a.

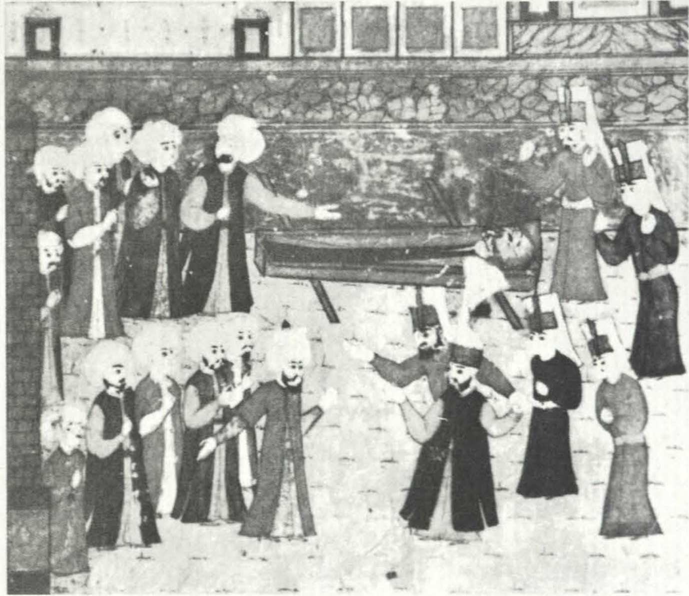




120 *Fakir Çocukların Sünneti* -parça- (325x200 mm). *Şehinşahnâme*, yaklaşık olarak 1585.
İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Bağdat 200, y. 81a.

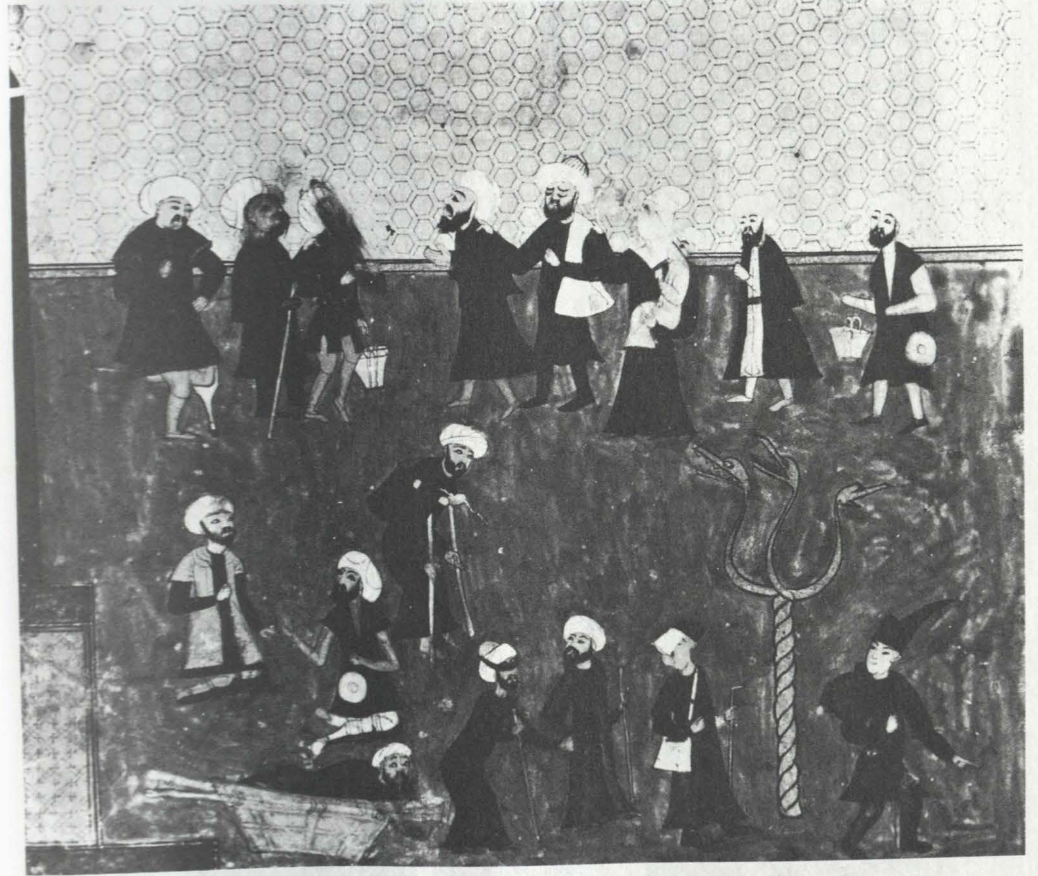


121 *Süpürgeciler Meydanı Temizliyor* –parça– [305x200 mm).
*III. Murat Surnâmesi,* yaklaşık olarak 1585.
İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 1344, y. 341a.



122 *Yeniçeri-Sipahi Çatışmasından Bir Sahne* –parça– (315x200 mm).
*III. Murat Surnâmesi,* yaklaşık olarak 1585.
İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 1344, y. 424a.



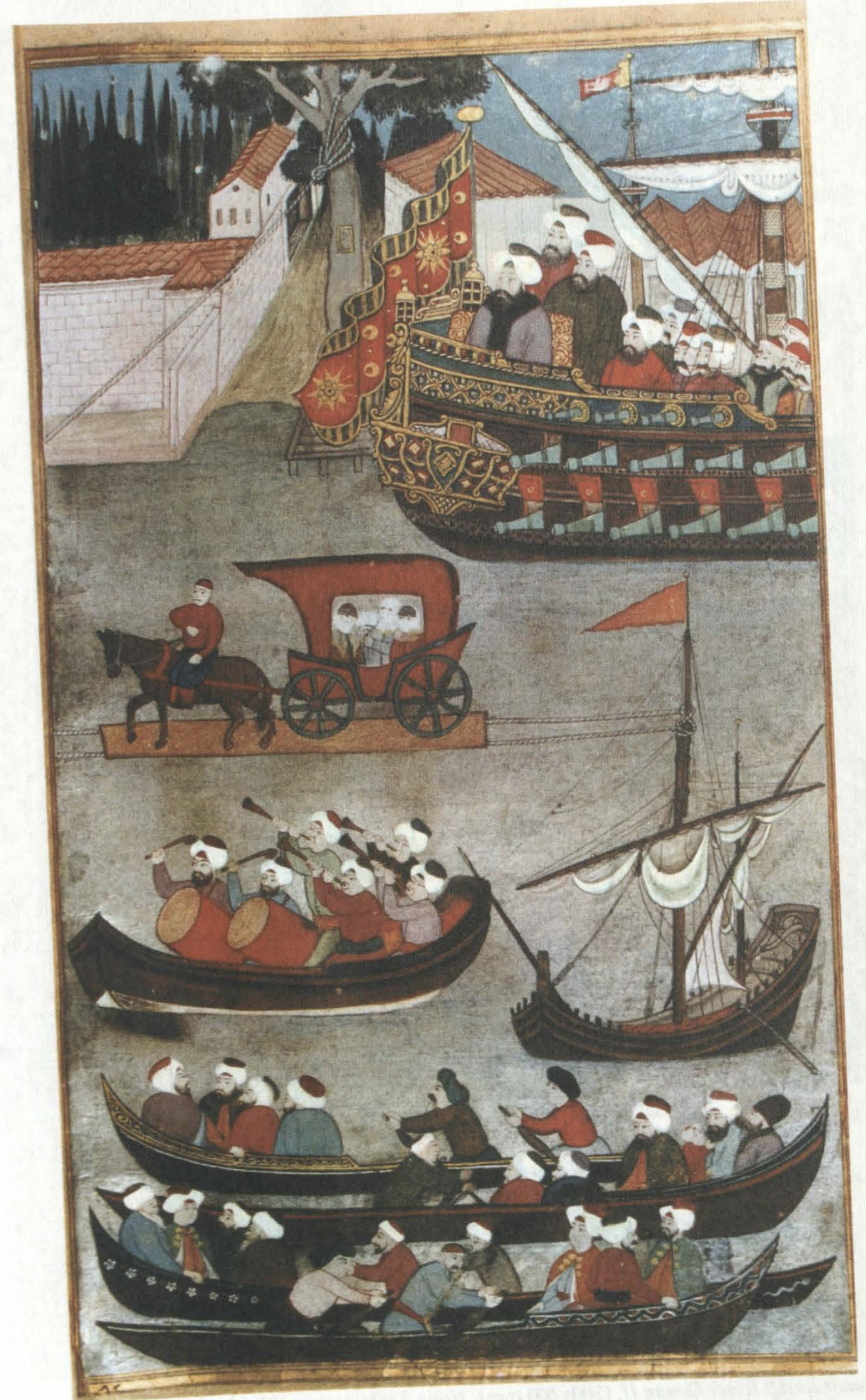


123 *Dilenciler Loncası* –parça– (305x200 mm). *III. Murat Surnâmesi,* yaklaşık olarak 1585.
İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 1344, y. 290a.



124, 125 *Haliç'te Su Eğlenceleri* (360x230 mm).
*III. Ahmet Surnâmesi*, yaklaşık olarak 1720.
İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Ahmed III 3594, y. 141b, 142a.





125

126 *Saltanat Kayığı İçinde Osman II.* (300x200 mm). *Hotin Fetihnâmesi*, yaklaşık olarak 1625.
İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 1124, y. 74a.



# *Dizin*

"İslâm sanatını oluşturan güçler nelerdir, bu sanat nasıl bir hayat davranışının ifadesidir ve sanat tarihine katkısı ne olmuştur? Bu kitapta İslâm minyatür sanatı çerçevesi içinde kalarak bu soruları cevaplandırmaya çalışacağız; fakat İslâm sanatının diğer alanlarında çalışanların da, bu araştırmada yararlanabilecekleri bazı ipuçları bulacaklarını umuyoruz."

İlkin Almanca, ardından Türkçe olarak yayımlanan *İslâmda Resim Yasağı ve Sonuçları*, Türkiyeli bir bilim ve sanat adamı tarafından İslâm sanatı üzerine kaleme alınmış ilk kaynaklardan biri olup parmak bastığı konulardan birçoğunun bugün de tartışılıyor olması önemini arttırmaktadır. İslâm sanatı içinde kendine özgü yapısı ve yeri olan tasvir sanatının doğuşu, gelişmesi, başlıca ekolleri ve soyutçuluğu etrafında özlü bilgiler veren bu kitap, Batı ve Doğu sanatındaki resim anlayışı farklılığını iki uygarlığın dünya görüşlerindeki farklılıklara bağlıyor.

Yirminci yüzyıl Batı sanatında kavram ressamlığının doğuşunu, İslâm sanatındaki soyutçulukla karşılaştıran yazar, iki taraf arasında hem amaç hem de teknik açısından ayrılıklar olduğu sonucuna vararak şu değerlendirmeyi yapıyor: "Batı sanatı tabiatçılık yolunda imkânlarını sonuna kadar araştırıp tükettiği için soyuta yönelirken Doğu tabiatçılık geleneğini hiç tanımamış gibidir."

---

Kapaktaki Resim: *Siyavuş'un Ateşten Geçmesi. Saray Albümü*, yk. 1400.
Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Berlin. Diez A. Fol. 71, y. 27.

ISBN 975-08-0955-6

9 789750 809552
17 YTL
17.000.000 TL

